REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier la directrice de ce mémoire, **Cécile Dazord**, conservatrice du Patrimoine, département Recherche / Art contemporain au C2RMF, pour son approche ciblée et précise du travail de recherche ainsi que pour son soutien lors de l'élaboration de ce mémoire. Je remercie aussi mes deux personnes ressource, **Thierry Davila**, conservateur au MAMCO (Genève) et commissaire de l'exposition *Francis Alÿs* au Musée Picasso d'Antibes (2001), ainsi que **Stephen Wright**, chercheur à l'INHA et directeur de programme au collège international de philosophie. Leurs différentes approches du travail de Francis Alÿs m'ont permis d'élargir mon champ de recherche.

Mes remerciements s'adressent aussi à toutes les personnes qui ont permis et aidé ce travail :

Bossé Laurence, conservatrice au Musée Art Moderne de la Ville de Paris / ARC et commissaire de l'exposition *Ici, Ailleurs* (2004) au Couvent des Cordeliers.

Burluraux Odile, chargée de projets au Musée d'Art Moderne de la Ville Paris / ARC.

Castex Jessica, chargée de projets au Musée d'Art Moderne de la Ville Paris / ARC.

Clos Cécile, photographe du Musée des Beaux Arts de Nantes.

Godfrey Mark, professeur d'histoire de l'art à Slade School of fine art, University college (Londres) et commissaire de la rétrospective de Francis Alÿs à la Tate Modern (Londres, 2010).

Guitton Aurélie, coordinatrice de production au LIFE (St Nazaire) et attachée de conservation chargée de l'art contemporain lors de l'exposition *La cour des miracles* (2005) au Musée des Beaux Arts de Nantes.

Lelain Pascale, bibliothécaire au Musée Beaux Arts de Nantes.

Ortega Raul, assistant de Francis Alÿs.

Rivoire Jeanne, chargée de la gestion des collections FRAC Rhônes-Alpes.

Robert Martine, documentaliste au Musée des Beaux Arts de Nantes.

Yanover Anne, documentaliste chez Vidéomuseum.

SOMMAIRE

Introduction 35

I) les déambulations 35

A/ Marcher dans la ville pour expérimenter la réalité et introduire de la fiction 36

a) Marcher comme pratique artistique 37
b) En suivant des protocoles auto imposés 37
c) Dans une attitude non monumentale 38
d) Pour introduire des histoires qui se diffusent 39

B/ Marcher dans la ville : interroger l'œuvre d'art 40

a) Une œuvre en mouvement 40
b) Éphémères 41
c) Dans la ville 42
d) Sans public 42

C/ tentative de définition : un art contextuel, politique, post moderne et furtif 43

a) Un art en mouvement mais aux frontières de la performance 43
b) Contextuel qui « tisse » avec le réel 44
c) Inscrit dans la ville mais non *in situ* 45
d) Politique mais non militant 48
e) Résolument postmoderne 48
f) Un *art furtif* 48

II) Les objets autour des déambulations 48

A/ Objets indépendants des enregistrements de l'action (outils / dessins / cartes géographiques/ documents graphiques/ récoltes/ traces) 49

a) Outils pour la marche 50
b) Dessins préparatoires 50
c) Documents graphiques 50
d) Collecte et traces 51
e) Des vecteurs de l'action 53

B/ Les enregistrements de l'action 54

a) Enregistrements vidéos 55
b) Enregistrements photographiques 56
c) Une iconographie de l'anonymat 56
d) Le problème de l'auteur 56

C/ Les travaux élaborés avec l'enregistrement de ses actions 57

1. Avec les vidéos 58

a) Montage vidéo 58
b) Installations 58
c) Statut 59
d) Interroger la réalité et la fiction, le document et l'œuvre 60
e) Nombre de copies 62

2. Avec les photographies et/ou vidéogrammes

a) Des effigies
b) Reproduites dans les catalogues
c) Documentaires
d) Réutilisés pour une œuvre
e) Éditées en cartes postales

3. Un « livre d'artiste »

D/ prééminence d'une « production » sur une autre ?

1. Prééminence de l'idée sur l'action ?

a) Un art proche des préoccupations de l'art conceptuel
b) Mais une action indispensable

2. Prééminence de l'action sur l'objet ?

a) Des objets vecteurs de son action
b) Ou « documents performatifs »

3. Prééminence d'un objet ou d'une production ?

a) Une conjonction d'idiomes
b) Un exemple : *Times is a trick of the mind*
c) Un original insituable

III) Exposer les actions furtives : exposer des documents

A/ Donner à l'action une visibilité artistique

a) Une transmission différée, un paradoxe ?
b) Des productions faites pour être « mises en vue »
c) Pour distinguer l'art

B/ Deux expositions françaises

1. L'exposition *La cour de miracles* (2005) au Musée des Beaux Art de Nantes

a) Une exposition d'art contemporain dans un musée du XIX^{ème} siècle
b) Parcours
c) Les documents exposés sous vitrine
d) L'exposition de vidéos
e) Un artiste commissaire

2. Exposition *Ici, ailleurs* au Couvent des Cordeliers (2004)

a) Une action sur invitation pour ouvrir une exposition collective
b) Des documents exposés
c) Une exposition « contradictoire »

C/ La question du document au musée

a) La représentation de l'artiste en marche : une faible présence dans les expositions
a) Des documents « décevants »
b) De l'importance de la conservation des documents
c) Se passer de l'exposition ?

Conclusion

Il a fallu une époque de profonde décadence de la vie sociale
pour que l'art soit enfermé dans les cages des musées.
Maintenant, il a pour champ d'action la vie entière.
Taraboukine, Moscou, 1922

Introduction

Un jour, en 1991, un homme, sans âge distinct, habillé de manière sobre, portant un sac à l'épaule gauche, déambule dans les rues de Mexico en tirant un petit objet cubique sur roulettes. Qui est cet homme ? Que fait-il ?

Dès l'aube du XX^{ème} siècle, les avants gardes ont rejeté l'art académique en faveur de l'expérience réelle, voulant rapprocher l'art et la vie. En 1913, le futuriste italien Marinetti, dans son manifeste *Le Music Hall*, appela de ses vœux un art éphémère, issu du music-hall, profanateur des arts du passé, un art qui ne soit plus une activité stérile de contemplation, mais l'exercice d'une force vitale au cœur même de la société. Au milieu des années 1950, aux Etats-Unis, Pollock fait figurer le mouvement de son geste sur la toile. Comme le montrent les films d'Hans Namuth, Pollock penchait son corps sur le tableau posé au sol, et théâtralise l'acte de peindre, dans une sorte de ballet. Durant les années 1970, dans un contexte troublé politiquement, nombre d'artistes cherchèrent à redéfinir les présupposés de l'art, abordant l'institution avec suspicion, remettant en question la valeur marchande de l'objet. La performance introduit alors la dimension de l'activité humaine dans le champ de l'art. Cependant, nous sommes encore aujourd'hui très influencés par les notions académiques du XIX^{ème} siècle : il nous semble comme évident que l'auteur du résultat matériel doit être l'artiste lui-même. Et pourtant, c'est pure utopie : Rodin, par exemple, n'était pas l'auteur du tirage de ses bronzes. Mais nous restons encore convaincus que l'objet matériel, l'œuvre d'art, est le but, le résultat du travail, le médium du propos artistique. Le cas de performances retransmises par le biais de l'enregistrement pose problème, le travail de l'artiste se trouvant « derrière » l'écran ou l'image. Le résultat matériel n'est pas celui de la performance (qui laisse des traces), ni celui du performeur à proprement parler.

De plus, considéré comme une entrave à la créativité, l'univers de la galerie, du musée,

devient pour nombre de créateurs trop circonscrit. Les artistes revendiquent de sortir des lieux conventionnels de l'art pour explorer de nouveaux espaces ; ils descendent dans la rue et se mettent en mouvement. La ville, dont la beauté et le mouvement étaient déjà exaltés par les futuristes, devient un cadre de production, un espace expérimental utilisé afin de questionner notre quotidien social et politique.

Il en résulte des œuvres d'art éphémères, des actions, des performances, qui engagent le corps, utilisent des outils, laissent des traces, des signes, mettant en action. Comment dès lors exposer de tels artistes ? Que produisent-ils de tangible qui soit apte à être montré ? Que présenter ? De quelle manière ? Que signifie ce qui est exposé ? Le musée n'entrave-t-il pas leur désir subversif en réintroduisant ce type de pratiques dans une institution ?

L'homme anonyme tirant l'objet à roulettes dans les rues de Mexico en 1991 est Francis Alÿs. Artiste belge né en 1959, architecte de formation, il partit en 1987 à Mexico où il réside encore aujourd'hui. Prototype du marcheur, il fonde sa pratique artistique sur cette forme de mobilité qui constitue pour lui une façon d'interroger la réalité à travers l'espace urbain, utilisé comme un immense laboratoire, afin d'en faire émerger les singularités, d'emprunter son anonymat, de travailler l'imperceptible. Ses actions sont aussi aléatoires que discrètes. Il déplace au minimum un acte du quotidien, élargissant une situation, en modifiant sa signification.

C'est en lisant le catalogue de l'exposition *Francis Alÿs*[1] au Musée Picasso d'Antibes qui eut lieu du 14 avril au 17 juin 2001 et dont les commissaires d'exposition furent Thierry Davila et Maurice Frechuret, que m'est venue l'envie d'interroger plus loin la pratique de cet artiste. En effet, dans ce catalogue, le statut des images présentées est ambigu.

Les pages sont partagées en deux dans la longueur : en haut, une image, qui n'illustre pas l'écrit (une citation encadrée, ou une photographie frontale d'un de ses tableaux, des photographies de ses actions dans la ville ou des reproductions tirées de vidéo), en bas, le texte. Les images ont des formats qui varient. Souvent, elle est entière sur la page de gauche, et un détail, un « zoom » est présenté sur la page de droite. Nous notons qu'il n'y a aucune vue de l'exposition à Antibes.

Le titre et la date de l'œuvre sont inscrits à coté de la reproduction de la photographie, d'une manière qui diffère selon les pages. La façon dont sont rédigées les légendes m'a interpellé :

[1] Voir annexe DOCUMENT n°1, « photographies du catalogue d'exposition *Francis Alÿs*, Musée Picasso d'Antibes, RMN éditions, Paris/ Antibes, 2001 », page 1 à 3.

lorsqu'il s'agit d'une peinture, la technique et la date sont inscrites, ainsi que les dimensions. Pour une peinture réalisée par un rotulista (peintre publicitaire mexicain à qui Francis Alÿs a demandé de peindre des tableaux dont il avait réalisé le modèle) le nom de l'auteur est précisé[1]. Lorsqu'il s'agit d'une photographie, il n'y a que le titre et la date, parfois le lieu et, au cas échéant, si c'est un détail). L'absence de nom signifie-t-elle implicitement que Francis Alÿs est l'auteur de cette image ? Mais un problème se pose : qui est le photographe lorsqu'il s'agit d'un cliché de Francis Alÿs lui-même ? Parfois, des photos semblent avoir été peintes, mais il n'y a pas d'indications sur la technique ni sur l'auteur.

Lorsqu'il s'agit d'un vidéogramme, le titre et la date sont inscrits, avec la précision « vidéogramme », mais ne nous sont donnés ni la durée de la vidéo dont l'image est extraite, ni à quel moment se situe l'image dans la vidéo[2].

À la page 59, une photographie présente une « boule souvenir » posée sur un parapet, avec comme toile de fond une ville[3]. La légende indique « boule-de-neige, Mexico City, 1995 ». Ni les dimensions, ni la technique, ni l'auteur ne sont indiqués. Nous imaginons donc qu'il s'agit de présenter la photo pour elle-même. Mais, page 111, dans la liste des œuvres exposées, nous pouvons lire que une s'intitule « *fabrique de souvenirs* ». Datée de 1995, l'œuvre est constituée de 15 boules (figurines, verre, plastique, tequila). S'agit-il d'une de ces boules présentées ? Qu'est ce que cet objet ?

J'en conclus que sont considérées comme ayant un auteur, une dimension et une technique, uniquement les peintures réalisées par l'artiste ou les rotulistas. Les photos sont datées, le lieu rarement précisé, la technique et les dimensions inexistantes et nous sommes amenés à comprendre de manière implicite que l'auteur est toujours Francis Alÿs, même lorsqu'il s'agit d'une photographie de lui-même.

Au cours d'un entretien[4], Thierry Davila m'a expliqué qu'il s'agissait d'un désir volontaire de « flou » et d'incertitude, ce qui, au fil de mes recherches, m'apparaît une proposition pertinente au regard de l'œuvre de Francis Alÿs, multiforme, variable, et même répétitive, se désengageant des notions d'auteur et d'originalité. *The last clown* (Mexico), réalisé de 1993 à 1999, est une série d'œuvres réalisées avec des peintres d'enseignes commerciales (les rotulistas). L'auteur de ces œuvres s'avère être autant Francis Alÿs que les artisans, le principe étant le suivant : Alÿs remet à trois ou quatre rotulistas un petit tableau de

---

1 Voir annexe DOCUMENT n°1, « photographies du catalogue d'exposition *Francis Alÿs*, Musée Picasso d'Antibes, RMN éditions, Paris/ Antibes, 2001 », page 1.

2 Idem, page 2.

3 Ibidem, page 3.

4 Voir annexe, DOCUMENT n°6 « Compte-rendu de l'entretien avec Thierry Davila, commissaire de l'exposition *Francis Alÿs* au Musée Picasso d'Antibes (2001) », page 27.

sa main, représentant une scène où figure un personnage en complet gris. Chaque artisan est invité à l'interpréter à sa manière. Il en résulte des tableaux plus grands, peints avec le style de chaque artisan. Par ailleurs, la présentation de ces tableaux ne renvoie pas à l'artiste seul, car bien que ces derniers constituent *une* œuvre, celle-ci possède plusieurs auteurs. Nous observons ici un démantèlement des notions traditionnellement attachées à une œuvre. L'artiste brouille les pistes identitaires et s'efface dans les épaisseurs des jeux de la copie.

L'œuvre de Francis Alÿs étant prolifique et protéiforme, j'ai choisi de me concentrer sur les travaux qui soulèvent le plus d'interrogations : ceux fondés sur une prestation physique de l'artiste marchant (ses actions). De plus, nous ciblerons notre analyse sur les actes qui impliquent aussi la représentation de Francis Alÿs lui-même en mouvement.
En effet, utilisant la ville comme une matière, un espace à traverser, les actions brèves impliquent un engagement de son propre corps. Mais que sont précisément ces actes ? En quoi consistent-ils ? Il en résulte des assemblages, des installations, des outils de spéculation artistique, tout un attirail de dialectique dont l'esthétique conjugue celle du quotidien, du bricolage. Mais quel est le statut de ces objets ? De plus, l'artiste enregistre parfois ses actes. Quel statut peut-on accorder à ces captations ? qui est l'auteur de ces enregistrements ?

Enfin, comment exposer de tels travaux ? Que présente le musée ? Quel discours articule-t-il autour du travail de Francis Alÿs ?

Nous analyserons en premier lieu les marches, qui incluent le corps de l'artiste, le mouvement, le temps, et s'ouvrent à l'imprévu. Puis nous verrons que l'artiste ne renie pas pour autant la matérialité et nous nous interrogerons sur le statut des objets qui entourent ses déambulations : œuvres ou documents ? Enfin, au travers de l'analyse de deux expositions françaises, nous tenterons de montrer deux façons différentes d'exposer ces objets et verrons quels problèmes le document soulève au sein du musée.

Les déambulations

En quoi consistent exactement les actions de Francis Alÿs impliquant le corps de l'artiste en marche ?

A/ Marcher dans la ville pour expérimenter la réalité et introduire de la fiction

a) Marcher comme pratique artistique

Un des premiers travaux de l'artiste belge date de 1991 et est connu par sa reproduction photographique[1] : dans une rue, bordée d'immeubles, les voitures parquées le long du trottoir, nous pouvons observer un homme tirer un objet sur roulettes. Le noir et blanc, la tenue du personnage, aucun indice ne nous permet de situer cette photographie. Un certain anonymat émane de l'image. Où cela se passe-t-il ? Qui est cet homme ? Que fait-il ? Quel est l'objet qu'il tire ? Le protagoniste de cette photographie pourrait être n'importe qui, *un simple passant.* « Pendant une période indéterminée, le collectionneur magnétisé marche quotidiennement dans les rues et acquiert graduellement un épiderme fait de tous les rebuts métalliques placés sur son chemin. Le processus se poursuit jusqu'à ce que le collectionneur soit entièrement recouvert par ses trophées »[2] . *The collector* est en fait un petit chien magnétique, inspiré du grand nombre de chiens errants dans la ville de Mexico, et que l'artiste traîne derrière lui dans les rues afin de récolter les fragments métalliques qui jonchent le sol.
Investir vient du latin *investire*, qui signifie revêtir, garnir. Le *collector* se revêt des rebuts de la ville, prélève du réel, et révèle alors un portrait de la ville méprisée, dessiné d'après ses déchets.
L'artiste collecte le mineur grâce à son outil d'exploration, mais aussi grâce au mouvement dans la ville. Francis Alÿs flâne, fait de la marche une discipline artistique. Il élabore un travail de recherche autour de son propre déplacement comme un outil pour s'insérer dans le flux citadin, afin de mieux le révéler.

En 1863, Charles Baudelaire, dans *Le peintre de la vie moderne*, exalte la figure du flâneur, qui se délecte du spectacle sublime du mouvement infini des foules anonymes. Analysé par Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle* (1927-40), le flâneur devient le symbole de la modernité. L'isolement dans la foule, la masse, l'anonymat, la vitesse et le choc qui en résultent sont perçus comme autant d'emblèmes de notre monde

[1] Voir annexe, DOCUMENT n°2, « Liste et illustration des productions étudiées », page 4.
[2] ALŸS Francis, texte accompagnant ce travail. Nous expliciterons ceci plus loin.

moderne. Il est le point de départ d'une lignée d'artistes qui ont « confronté le problème de l'appréhension et de la représentation des situations et atmosphères propres aux espaces publics de la ville moderne. »[1] Francis Alÿs ne représente pas la ville, il la vit, l'investit.
En 1953, le *formulaire pour un urbanisme nouveau* du pré situationniste Ivan Chtcheglov en appelle à un rapport actif, inventif et exploratoire de la cité. Par la suite, les situationnistes, mouvement français né en 1958, proposèrent une nouvelle façon d'expérimenter la ville à travers la notion de *dérive*, théorisée par le chef de file Guy Debord : « Mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine : une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi plus particulièrement pour désigner la durée d'un exercice continu de cette expérience. »[2] La dérive a pour fonction de promouvoir l'utilisation du hasard, de construire des situations ouvertes à travers l'espace urbain afin d'en faire la redécouverte, de rencontrer de manière fugitive les diverses atmosphères. Leur volonté était de ne pas assujettir, de ne pas contrôler le déplacement dans l'espace, de se perdre dans la ville. Par la pratique de la dérive, Guy Debord et ses amis s'approprient la cité, et s'opposent ainsi à la rationalisation de la métropole moderne et du monde capitaliste. À la manière des situationnistes, la production artistique de Francis Alÿs réside dans l'action, dans l'investigation spatiale de la ville, réinventant ainsi la *dérive*.

Magnetic shoes (la Havane, 1994)[3] est une marche lente, pour laquelle l'artiste porte des chaussures magnétiques afin de collecter les éléments métalliques de la rue. Il s'agit d'une véritable forme de résistance à la rapidité de la vie urbaine. Il prend son temps, le perd, déambule, et capte l'imperceptible. Comme le propose Thierry Davila dans *Un siècle d'arpenteurs, les figures de la marche*, il est alors détective[4], qui, grâce à son outil, les chaussures, décuple ses possibilités en accédant à des choses négligées, enrichit sa perception de la ville par la saisie de traces ou d'indices, récoltant des débris, des rebuts, des ordures, tout ce qui est délaissé par la cité. Le texte qui accompagne le travail de l'artiste précise : « Par les rues de la Havane, Francis Alÿs chausse ses chaussures magnétiques et le long de sa marche récolte tous les résidus métalliques rencontrés sur son chemin. Par cette collecte journalière qui va en s'amplifiant avec son nouveau territoire, il assimile les quartiers qu'il découvre. » Il est important de noter que la marche et la collecte lui permettent d' *assimiler* les quartiers, en

---

1 HOLLEVOET Christel, « Déambulations dans la ville, de la flânerie et la dérive à l'appréhension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel », *Parachute*, 1992, n°66, pages 21 à 25.

2 *Internationale situationniste 1958-69* éditions Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997, pages 13 : Définitions

3 Voir annexe, DOCUMENT n°2, « Liste et illustration des productions étudiées », page 5.

4 DAVILA Thierry, *Un siècle d'arpenteur, les figures de la marche*, Musée Picasso d'Antibes / RMN, Paris, 2000, page 266.

touriste éclairé. La ville est un lieu d'exploration, et les quartiers des territoires à découvrir, dans la lignée des perspectives situationnistes.

Ainsi, Francis Alÿs investit de manière discrète la ville et son amas de signes, pour mettre en valeur la réalité brute.

b) En suivant des protocoles auto imposés

Francis Alÿs pratique différentes figures d'une rhétorique de la marche à travers un protocole précis auto imposé pour chaque action. Se perdre dans la ville avec une boîte de peinture trouée (*The leak,* Sao Paulo et Gent 1994), marcher sous l'emprise de diverses drogues pendant une semaine et noter chaque impression physique dans un compte-rendu journalier (*Narcoturism,* Copenhague, 1996), accrocher son pull et le détricoter au cours de sa promenade (*Looser / winner,* Stockholm, 1998), marcher avec une peinture sous le bras (*Walking a painting*, Los Angeles, 2002)… Il pose ce qu'il appelle un « axiome »[1] , il rédige un scénario avant chacune de ses actions : « Je marcherai dans la ville pendant une semaine, sous l'influence d'une drogue différente chaque jour. Mon voyage sera enregistré à travers des photographies, des notes, et tout autres medias qui seront pertinents. La pièce traite de la présence physique sur place, alors que vous êtes mentalement ailleurs. Les drogues seront consommées de façon à produire un effet continu durant 14 heures par jour. »[2] (*Narcoturism,* Copenhague, 1996).

Ces protocoles sont rédigés en de cours textes concis et précis, qui accompagnent toujours la présentation du travail, comme noue le verrons plus tard.

Tous les scenarii que nous propose l'artiste sont possibles et réalisables, bien qu'improbables. Il utilise un langage intégré, capable d'être entendu et reconnu, mais il y injecte une légère dissonance. À travers ces « mode d'emploi », ces règles du jeu, ces protocoles, Francis Alÿs nous invite à l'imiter, afin de rendre contagieuse sa pratique. Utiliser la réalité pour y introduire du jeu, pratiquer la vie différemment, autant de propositions pour changer de façon ténue notre rapport au monde.

c/ Dans une attitude non monumentale

Francis Alÿs réalise des actions mettant le corps en marche à travers la cité. Cette pratique s'inscrit dans un désir de ne rien ajouter de matériel à la ville, dans une attitude non sculpturale, non imposante, non autoritaire.

Gordon Matta–Clark est l'un des premiers artistes qui a influencé Francis Alÿs. Ayant lui

[1] ALŸS Francis, entretien avec DISERENS Corinne dans *Francis Alÿs, Walking Distance From The Studio*, cat. exp. Wolfsburg, Kunst Museum,Wolfsburg, 2004.

[2] ALŸS Francis, *Francis Alÿs : walks=paseos : traversìas, nuevos escenarios : los 90*, cat. exp. Mexico, Museo de Arte Moderno de Mexico, Mexico, 1997, page 37.

aussi une formation d'architecte, cet artiste américain est au centre des avants gardes des années 1960-70. Partisan de « l'anarchitecture », il décrit ainsi sa démarche en 1976 : « Pour convertir un lieu en état d'esprit ». Contrairement à beaucoup d'architectes qui pensaient qu'ils pouvaient contribuer à changer la société à travers les structures qu'ils construisaient, Gordon Matta–Clark sentait qu'il ne pouvait altérer l'environnement ou le changer par des adjonctions. Il choisit alors de se focaliser sur les structures existantes dans les zones négligées. Pour lui, les buildings abandonnés avaient une qualité « non-u-mental ». Pendant six ans, profitant de la désaffection de bâtiments destinés à la démolition, il y découpe littéralement des sections, ouvre des parcours. Il donne à l'architecture de nouveaux espaces de convivialité, extrait des fragments, qui seront autant de « sculptures anarchiques ». Puis il prend des photographies basées sur les découpages et les perceptions altérées que cela engendre. Par exemple, en 1973, il réalise à New York *Pier in/out*[1] : il découpe un rectangle dans un pan de mur, incorporant deux carreaux d'une fenêtre. Les photos présentent le mur avant le découpage et après celui-ci, tandis que le morceau extrait est monté sur un pied et présenté comme tel dans le musée.

Ainsi, le travail de Gordon Matta–Clark est simultanément une addition aux structures originelles, en réalisant des passages et des points de vue, et une soustraction, en créant un vide.

« En admettant que je le sois (une sorte de " collector"), j'espérerais pouvoir le faire d'une manière qui relève plus d'une suppression des choses que d'une accumulation ou d'un rajout. En fait, il s'agirait plus de traduire les choses que de les produire. »[2]. Francis Alÿs, à la manière de Matta–Clark, est venu prélever du réel. David Toop parle alors de « non-ajout attitude »[3] , comme un refus d'adjoindre du matériel dans un monde qui en contient tant. « À Mexico, il m'apparut vain de chercher à ajouter quelque chose à cette ville, dans cette énorme situation saturée. J'ai essayé de toucher les situations dans une intervention la plus minimaliste possible. (…) Quand j'ai commencé mes premières marches, mon idée n'était pas d'ajouter mais plutôt d'absorber tout ce qu'il y avait, de travailler avec les résidus, ou avec les espaces négatifs, les trous, les espaces entre. »[4] Sensible aux espaces interstitiels et sans valeur, Francis Alÿs produit une attitude « non-u-mental » : son acte s'est arrêté, il n'a pas

[1] Voir annexe DOCUMENT n°4, « Photographies et légendes du catalogue d'exposition *Gordon Matta Clark : a restrospecive.* texte de JACOB Mary-Jane, of Contemporary Art, Chicago, 1985. », pages 24- 25.

[2] ALŸS Francis, entretien avec DISERENS Corinne dans *Francis Alÿs, Walking Distance From The Studio*, cat. exp. Wolfsburg, Kunst Museum,Wolfsburg, 2004.

[3] ALŸS Francis, entretien avec LINGWOOD James, *Seven walks, London 2004-5* , cat. exp. Londres, National portrait Gallery, Art Angel éditions, Londres, 2005.

[4] Idem.

transformé la ville, n'a laissé aucun monument pérenne.

d/ Pour introduire des histoires qui se diffusent

En 1998, Francis Alÿs réalise *The looser / The winner* (Stockholm, 1998)[1]. Marchant durant une journée entière d'un bout à l'autre de Stockholm, il porte un pull qui se détricote à chaque pas, accroché au Musée des Sciences et Techniques de la ville, pour arriver au Musée Nordique, traversant toute la capitale à travers les parcs. Dans les deux musées, les visiteurs pouvaient trouver des cartes postales[2] illustrées d'une photographie couleur de l'artiste de dos, vêtu d'un pull bleu se démaillant en un long fil. On pouvait y lire : « Je vous donne ici un conte de fée, Lequel est aussi bon qu'il est vrai, Ce qui suit vous apportera passion, Château sur les crêtes et trahison, Comment de sa cape un fil mortel, À sa fenêtre conduisit les criminels. » Dans ce petit poème, l'artiste utilise le champ lexical des contes fantastiques pour enfants (« fée », « château », « cape »…), et affirme « je vous donne ici un conte ». Il joue sur les clichés avec humour, tout en donnant une clef de compréhension pour son travail : Francis Alÿs invente des histoires. Sur une table en bois du musée Nordique était déposée une carte de la ville, sur laquelle le tracé de la marche avait été inscrit ainsi que ce qui suit : « Comme les sociétés extrêmement rationnelles de la Renaissance sentirent le besoin de créer des Utopies, nous, à notre époque, devons créer des fables ». Francis Alÿs est producteur de petites fables, d'espaces fabuleux au sein de la ville, où il circule tel un personnage dans un roman.

De plus, pour retracer une histoire, il faut la décrire dans un processus narratif. La narration, liée au conte, est donc un aspect fondamental. Marie Fraser insiste sur ce point à propos de *Paradox of Praxis (sometimes doing something leads to nothing)* (Mexico, 1997), où l'artiste pousse un bloc de glace jusqu'à ce qu'il soit entièrement fondu[3] *:* « La dispersion laisse voir un paradoxe, comme le titre le suggère. Si l'objet disparaît (le bloc de glace), son effacement produit en retour un déplacement vers une autre sorte de mobilité où c'est le geste qui survit par le *récit* de ceux et celles qui raconteront leur version ou plutôt leur portion de l'histoire de cette étrange glace. Raconter implique de disséminer dans l'espace et dans le temps. »[4] En effet, toutes ses promenades fonctionnent comme des fables, ou des paraboles, dont la structure est semblable à celle d'une narration, afin que l'on puisse se les approprier, et les transmettre. Raconter une histoire permet de continuer le mouvement de la marche, de se disperser dans la ville. Lors de l'élaboration d'un scénario, l'artiste cherche à le simplifier

1 Voir annexe, DOCUMENT n°2, « Liste et illustration des productions étudiées », page 10.

2 Voir annexe, DOCUMENT n°3, « Photographies et légendes des cartes postales conservées à la bibliothèque Kandinsky », page 19.

3 Voir annexe, DOCUMENT n°2, « Liste et illustration des productions étudiées », page 9.

4 FRASER Marie, « Des lieux aux non lieux, De la mobilité à l'immobilité », dans *Lieux et non-lieux de l'art actuel,* dirigé par BABIN Sylvette, Edition Esse, Montréal, Canada, 2005, page166.

au maximum afin d'arriver à l'anecdote, car « si on peut réduire le propos à une petite histoire qui se transmet, elle n'appartient plus à personne, elle se socialise et elle fait tache d'huile. Elle peut se reproduire à l'infini. »[1] Il accepte ainsi que son histoire se dégage du créateur pour se répandre de bouche-à-oreille. « Il déclanche une propension narrative dont il perd le contrôle. En faisant exister le geste à l'attention d'une mémoire potentielle, le récit apparaît comme une autre manifestation de la mobilité et du déplacement urbain. »[2] Il s'émancipe ainsi de la production et reproduction d'œuvre d'art, de l'objet, symbolique, sacré et matériel qu'elle est censée être. Francis Alÿs affirme d'ailleurs que ses travaux les plus aboutis sont ceux qui n'ont pas besoin d'avoir recours aux documents ; l'anecdote se passe de l'image pour être véhiculée. « C'est aussi une réaction face à l'immensité des interlocuteurs urbains ; insérer un objet est si futile, que s'insérer à travers une histoire et la mémoire d'un lieu pourrait être une méthode d'intervention ayant plus d'impact, même si c'est momentané. Inventer un langage qui peut balancer cette immensité de matériaux préexistant avec quelque type d'intervention, c'est quelque chose que j'essaye de traiter. »[3]

Francis Alÿs suggère une pratique fondée sur des « actions / fictions citadines »[4] : il utilise un langage intégré mais absurde, comme moyen immédiat de dévoiler ses histoires, de les offrir et de les disperser, via la narration des témoins.

B/ Marcher dans la ville : interroger l'œuvre d'art

a) Une œuvre en mouvement

En sortant et en mettant son corps en mouvement, l'artiste interroge le statut de l'œuvre statique et figée, ainsi que son rapport frontal au spectateur. « Pour l'artiste, mettre l'œuvre d'art en mouvement, c'est aussi forcer l'occasion d'expérimenter des phénomènes qui ne sont pas d'ordinaire le propre du champ de la création artistique. Entrent alors en jeu des notions telles que la rencontre, le déplacement topographique, la délocalisation, la vitesse. [5] » Ces notions sont celles du réel, et non plus de l'art traditionnel, trompe l'œil de la réalité

1 ALŸS Francis, entretien avec TORRES David, « Francis Alÿs, simple passant », *art press*, 2000, n°263, pages 18 à 23.

2 FRASER Marie, « Des lieux aux non lieux, De la mobilité à l'immobilité », dans *Lieux et non-lieux de l'art actuel,* dirigé par BABIN Sylvette, Edition Esse, Montréal, Canada, 2005, page 166.

3 ALŸS Francis, entretien avec TORRES David, « Francis Alÿs, simple passant », *art press*, 2000, n°263, pages 18 à 23.

4 MEDINA Cuauhtémoc dans *Francis Alÿs*, cat. exp. Antibes, Musée Picasso d'Antibes, RMN éditions, Paris, 2001, page 17.

5 ARDENNE Paul, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, éditions Flammarion, Paris, 2002, page 26.

depuis la Renaissance.

En 2002, une oeuvre du MoCA (Museum of Contemporary Art) de Los Angeles est décrochée des cimaises pour être portée sous le bras d'un membre du musée (la première fois par Francis Alÿs) à travers les rues. Le soir, l'employé raccroche l'œuvre dans le musée et la place sous une couverture pour « qu'elle dorme ». Il recommence le lendemain jusqu'à la fin de l'exposition (*Walking a painting*, Los Angeles, 2002)[1]. L'art se met ici de façon littérale en mouvement, et à la portée de tous.

b) Éphémères

De plus, la promenade fait prendre conscience de l'écoulement du temps, et ne s'inscrit pas comme œuvre d'art pérenne. Dans *Paradox of Praxis (sometimes making something leads to nothing)* (Mexico,1997), Francis Alÿs pousse un énorme bloc de glace à travers les rues de Mexico, jusqu'à ce que le bloc soit entièrement fondu, soit pendant onze heures. Il semble rejouer ici l'histoire de la sculpture, sa réduction à ses propriétés premières et fondamentales. Mais ici, la réduction du bloc de glace en flaque est anti-sculpturale : il ne reste rien. Il réinterprète le mythe de Sisyphe, dans une action gratuite, anti-monumentale. Le titre explicite bien l'idée qu'un mouvement puisse être sans utilité. En effet, il ne produit rien d'autre qu'une méditation sur la rentabilité de chacun de nos gestes dans un monde contemporain où la rationalité utilitaire impose partout sa suprématie absolue.

Les actions de Francis Alÿs sont éphémères, inscrites dans une temporalité, et se dissolvent dans le temps. Marcher, c'est quitter le monde de l'art pour rejoindre la vie, remettre en question l'objet, qui est alors vu comme superflu et se dilue dans la cité.

c) Dans la ville

L'artiste réalise ses actions dans la ville, qui n'est pas le lieu de la création artistique conventionnellement comprise. Sortir du musée, de l'atelier, équivaut à la prise de possession d'un territoire. Mais c'est aussi interroger les institutions muséales et leur façon d'exposer. L'action dans la ville ne peut se retrouver enfermée dans les murs d'un *white cube* !

Artiste français d'origine roumaine, Cadere se promenait dans les années 1960 dans Paris un bâton de section circulaire à la main, afin de « signaler» l'homme en marche. Il le déposait ensuite dans des espaces publics, tels le métro, une boulangerie, ou encore une galerie où il n'avait pas été invité. Ce bâton incarnait son passage, enregistrait son action comme un témoin, la mémoire de sa marche. Il présentait cette activité comme une exposition, s'opposant alors à l'autorité de l'institution, remettant en question les espaces traditionnels de

[1] Voir annexe, DOCUMENT n°2, « Liste et illustration des productions étudiées », page 13.

monstration de l'art. Cette barre, constituée de segments en bois colorés fixés les uns aux autres, était pour l'artiste comme une « peinture sans fin », un outil de signalisation pour une approche phénoménologique de la ville, afin d'intensifier la présence de l'artiste à la réalité collective.

Les deux artistes se rejoignent sur ces questions : Où voir l'art ? Où est-il ? La rue devient atelier et musée. En 1996 à Sao Paulo, Francis Alÿs marche dans la rue avec un pot de peinture troué, d'où s'échappe un léger filet vert (*The leak*, Sao Paulo, 1996). Ce travail présente une référence évidente au *dripping* de Pollock. L'artiste américain des années 1950 projetait en effet directement la peinture à l'aide d'un bâton, sur la toile, posée à même le sol. Cependant ce n'est plus la toile sur laquelle se projette le geste de l'artiste dans *The leak*, mais le trottoir, le bitume de la ville. Comme l'a énoncé Stephen Wright lors de notre entretien, Francis Alÿs fait « du Pollock socialisé »[1] ! Il rejoue le geste mythique de l'artiste, mais lui offre une nouvelle dimension : la cité.

L'activité urbaine est continue, toujours intense, et la production de signes permanente. Ainsi l'artiste s'y *insère*, s'y *appuie*, en prise directe avec la réalité.

d) Sans public

Jamais Francis Alÿs n'a convoqué un public pour assister à une de ses actions dans la rue. Les témoins de ses déambulations sont des passants. Comme l'affirme Stephen Wright à propos de travaux d'artistes éphémères réalisés en dehors des cadres normés de l'art, ces processus et actions ont « souvent un coefficient de visibilité artistique si faible qu'on ne les voit pas comme étant de l'art. En l'absence d'un cadre artistique – en l'absence de la signature d'un auteur, entre autres, on les voit, certes, mais pas comme des propositions se réclamant d'un statut artistique : en ces conditions, celui qui voit n'a strictement aucune raison de se transformer en spectateur. »[2] Ainsi, la personne qui croise Francis Alÿs dans le rue n'est tout simplement pas un spectateur ; il ne sait pas qu'il regarde de l'art.

Pourtant, nous connaissons les marches de Francis Alÿs. Nous verrons dans le chapitre suivant comment l'artiste transmet ses actions.

À travers la marche comme pratique artistique, Francis Alÿs interroge les grands présupposés de l'art. Avec lui, l'art se met en mouvement, à la rencontre des gens, et assume son caractère éphémère. Loin des cadres normés des musées ou de l'atelier, ses actions n'ont

---

1 Voir annexe DOCUMENT n°7, « Compte-rendu de l'entretien avec Stephen Wright », page 30.

2 WRIGHT Stephen, entretien avec THOUVENIN Corinne, « Laboratoire », *le RARE (Réseau d'Art, Recherche et Essai)*, www.le-rare.com/laboratoire.php

pas de spectateur pour les reconnaître comme propositions artistiques.

Comment peut-on alors définir ces déambulations ?

C/ Tentative de définition : un art contextuel, politique, post moderne et furtif

En nous appuyant sur les définitions de certaines pratiques artistiques pour chercher laquelle se rapproche de l'expérience de Francis Alÿs, peut-être pourrons-nous alors caractériser son travail au regard de l'histoire de l'art.

a) Un art en mouvement, éphémère, mais aux frontières de la performance

Que sont les actions de Francis Alÿs, impliquant la marche, le corps, le temps et la ville ? L'artiste n'hésite pas à parler de « performances ». Mais qu'est-ce exactement ?

Rose Lee Goldberg définit en ces termes la performance : « L'œuvre peut être présentée en solo ou en groupe, être accompagnée d'éclairages, de musique ou d'éléments visuels réalisés par l'artiste, seul ou en collaboration, et produite dans les lieux les plus divers, des galeries d'art aux musées et aux espaces " alternatifs" . À la différence de ce qui se passe au théâtre, l'interprète est l'artiste lui-même, rarement un personnage tel que l'incarnerait un comédien (…). La performance peut consister tout aussi bien en une série de gestes de caractère intimiste qu'en un théâtre visuel à grande échelle ; certains durent quelques minutes, d'autres plusieurs heures. Elle peut n'être exécutée qu'une seule fois ou réitérée, s'appuyer ou non sur un scénario, être improvisée ou avoir fait l'objet de longues répétitions. »[1] Les marches de Francis Alÿs, réalisées en solo, produites dans la ville, dont l'interprète est l'artiste, sa présence concrète convoquée afin de questionner le réel, appliquant un scénario, seraient-elles des performances ?

Christophe Kihm propose cette définition : la performance est « l'exécution d'une idée à travers le corps. »[2] L'acte et l'idée se nouent dans un agencement du corps et du discours. Ils sont liés de façon littérale, l'acte réalisant pleinement l'idée. Ceci déplace alors les problématiques des arts plastiques (relation idée et exécution) dans le champ de l'art vivant. Ce rapport littéral délimite des cadres : le corps est structurant (agent de l'action et support de l'idée), l'espace est créé par l'acte porteur de l'idée , il est donc éphémère et localisé. Enfin, l'action peut être interventionniste (interrompre un mouvement) ou autonome.

Francis Alÿs se trouverait alors aux frontières de cet art. Y a-t-il relation littérale de l'acte et de l'idée chez cet artiste, alors qu'il est ouvert à l'influence du hasard dans son travail, comme

[1] GOLDBERG Rose Lee, *La performance du futurisme à nos jours* , éditions Thames & Hudson, L'univers de l'art, Paris, 2001, page 8.

[2] KIHM Christophe, « L'espace-temps de la performance, repères pour une définition », *Art press*, 2007, n°331, pages 50 à 55.

nous le verrons plus loin ? De plus, l'espace n'est pas délimité et créé par l'action : l'espace est la ville, et l'action est un processus d'infiltration dans cette ville.

Une autre définition de la performance met en avant la présence d'un public. Est performance un « accomplissement –œuvre : accomplissement public en tant qu'œuvre d'art, ne nécessitant aucun savoir faire particulier, sans fonction sinon d'exister fugitivement, multidisciplinaire ou tendant au niveau zéro de l'expression (…). La performance n'existe que dans l'instant, (…) n'existe que dans la mémoire des spectateurs. »[1] Il est en effet généralement considéré que la performance limite la distance entre le performeur et le spectateur, public et artiste vivant l'œuvre simultanément. Or, comme nous l'avons vu précédemment, les actions de Francis Alÿs ne convoquent pas de spectateur. Peut-on alors parler de performance ?

Pour Stephen Wright, la performance a un statut ontologique stable : les performeurs sont des candidats à la reconnaissance artistique, ils souhaitent êtres visibles comme tel, et exécutent alors leurs actions dans un cadre normatif de l'art. Au contraire, les pratiques furtives que l'on croise dans la rue ne disposent d'aucun cadre qui permet de distinguer ces actions du quotidien. Or, si être, c'est être perçu, c'est aussi être perçu comme tel. « Car, en fin de compte, sans l'adhésion du public, au caractère artistique de la proposition, validant ainsi sa prétention à la reconnaissance (" ceci est de l'art") par une suspension volontaire de l'incrédulité, l'art ne peut avoir lieu. »[2] Les actions de Francis Alÿs sont donc des « œuvres à faible coefficient de visibilité artistique »[3] , qui ne se laissent pas appréhender comme telles. C'est seulement à posteriori, grâce aux enregistrements et aux documents, que l'action est perçue comme étant artistique, comme nous le verrons plus loin. Stephen Wright affirme alors qu'en pratiquant une configuration symbolique en dehors d'un cadre qui l'active comme proposition artistique, le statut ontologique des marches de Francis Alÿs diffère de celui de la performance.

Produire une action dans la ville sans convoquer de public donne à l'artiste un faible coefficient de visibilité artistique. Mais la ville influence-t-elle les actes ? Les actes ont-ils un pouvoir sur la ville ? L'artiste cherche-t-il à modifier son milieu ? Puisque nous nous interrogeons sur les modes d'exposition des marches de Francis Alÿs, il est primordial de

---

1 FERRER Mathilde *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945,* Ecole Nationale Beaux Arts, Paris, 2002, page 133.

2 WRIGHT Stephen, « Lieux de poursuivre ? Réflexions sur le Criticable Art ensemble et l'affaire Kurtz » dans BABIN Sylvette *Lieux et non-lieux de l'art actuel,* Edition Esse, Montréal, Canada, 2005, page 88.

3 WRIGHT Stephen, « L'avenir du ready-made réciproque : valeur d'usage et pratiques para-artistiques », *Parachute,* n°117, 2004, pages 118-138.

comprendre son rapport à la ville.

b) Un art contextuel qui « tisse » avec le réel

Le «contexte », étymologiquement, c'est l'« assemblage », du bas latin *contextus*, de *contextere*, «tisser avec ». Un art « contextuel », selon Paul Ardenne, regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuses de « tisser avec »[1] la réalité. Or, Francis Alÿs expérimente le réel, fait de la ville son laboratoire, vient prélever des éléments de la réalité. Mais « tisse »-t-il réellement « avec » ? Le réel a-t-il une influence sur l'action proprement dite ? Est ce que la ville dans laquelle se déroule la marche de l'artiste a un ascendant sur ce fait ?

En effet, nous pouvons croire, lorsqu'il réalise *Duett* (Venise, 1999)[2], que le lieu où l'action se déroule importe peu. Produite à l'occasion de la quarante huitième biennale de Venise d'art contemporain, la marche devient un jeu : Alÿs et un ami, Honoré D'O, viennent à Venise, l'un par le train, l'autre en avion. Ils ont chacun une partie d'un tuba (l'instrument de musique), et ignorent la localisation de l'autre. Ils marchent deux jours avant de se rencontrer. C'est alors qu'ils rassemblent les deux parties du tuba et se mettent à jouer une note. Ils créent une apparition, une brève rencontre, dont un simple passant ne pourrait expliquer les origines et les conséquences. Une photographie a été réalisée : nous pouvons voir les deux personnages de dos en costume de marin, avec chacun une part du tuba. Il est impossible de reconnaître Venise. Il n'est donc apparemment pas important que cela se passe dans cette ville en particulier.

Pourtant, Francis Alÿs explique ainsi sa méthode de travail : lorsqu'il arrive dans une ville afin de développer un projet, il se focalise en premier lieu sur les clichés, les sortes d'icônes, les cartes postales qui représentent le « best of ». Il commence avec ces archétypes, les images mentales que l'on a d'une ville, ce que l'on perçoit ou que l'on veut percevoir. L'artiste affirme qu'il passe beaucoup de temps à marcher dans l'espace urbain : le concept initial pour un projet émerge toujours à cet instant-là. Il arrive dans la cité où il est invité avec une méthode et non pas un projet déterminé, et déplace son attitude face au nouveau contexte urbain afin de développer une série de différentes réponses pour la cité, un répertoire de scénarii possibles, dans le dessein d'y « jouer plusieurs instruments ». Il développe toujours le même langage, qu'il adapte : il est arrivé avec une histoire, qui a pu être imaginée pour une autre ville, puis l'invitation est l'occasion de matérialiser des épisodes qui manquaient. Le

[1] ARDENNE Paul, *un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Edition Flammarion, Paris, 2002, page 12.

[2] Voir annexe DOCUMENT n°2, « Liste et illustration des productions étudiées », page 12.

nouveau contexte réveille parfois un scénario qui dormait depuis des années, la ville contenant les bons ingrédients. C'est probablement Venise, ville romantique par excellence, qui a inspiré *Duett* (Venise, 1999), basé sur ce qu'affirme Aristophane sur la nature humaine dans le *Banquet* de Platon : l'homme est incomplet, il lui manque une moitié, et le désir sexuel naît de cette imperfection, afin de ne former plus qu'un.

Une fois l'« axiome » posé, l'artiste réalise la marche, ouverte à l'imprévu. « Une fois l'action lancée, il n'y a plus de plan strict ou unilatéral à suivre, seul le déroulement de l'action elle-même donne une réponse à l'axiome préliminaire dans le contexte et le moment spécifique qui l'encadrent. »[1] Même si sa marche était pensée à l'avance, le lieu et l'instant choisis avec attention, selon un axiome prédéterminé, le moment de la rencontre des deux protagonistes de *Duett* (Venise, 1999) n'était pas prévisible. La taille et la géographie de la ville ont influencé les retrouvailles. Bien qu'écrites au préalable, ces actions restent ouvertes à l'imprévu, au hasard de ce qui peut venir y jouer et l'influencer. Sa réalisation dans le réel détermine sa forme.

c) Inscrit dans la ville mais non *in situ*

Inscrites dans la villes, les déambulations de Francis Alÿs sont-elles pour autant des travaux *in situ* ? En effet, il est par définition impossible d'arracher l'art *in situ* à son contexte, ce qui poserait alors un souci fondamental pour exposer l'artiste! L'art *in situ* est destiné à un lieu très précis : une œuvre est créée pour un espace avec un sens puissant. Par exemple, lorsque l'artiste français Daniel Buren réalise *Les deux plateaux* dans la cour du Palais Royal à Paris en août 1985, il reconfigure le lieu grâce à l'emploi d'un code conceptuel strict : des rayures égales dont la forme est fonction du lieu de son installation. Dans cette cour, il installe des colonnes rayées noir et blanc de la largeur de celles qui courent le long du jardin, et dont la hauteur varie selon la profondeur du sous-sol, révélé par des ouvertures grillagées où s'écoule de l'eau. L'œuvre est créée *en fonction* de la cour du Palais Royal, et, de plus, *reconfigure* le lieu. Le lieu influe le sens de l'œuvre. Mathilde Ferrer donne cette définition de l'art *in situ* : « Œuvre réalisée sur place en fonction de l'espace qui lui est imparti, afin qu'il y ait interaction de l'œuvre sur le milieu et le milieu sur l'œuvre. »[2] Selon la définition du Petit Robert, *interaction* signifie « action réciproque ». Or, il n'y a pas de répercussion du travail de Francis Alÿs sur la cité. Des témoins peut-être en parlent encore, une ligne verte s'efface sur un trottoir, mais ce sont des actions minces et ténues, non monumentales. Ainsi, le 15 avril

[1] ALŸS Francis, entretien avec DISERENS Corinne, *Francis Alÿs, Walking Distance From The Studio*, cat. exp. Wolfsburg, Kunst Museum,Wolfsburg, 2004.

[2] FERRER Mathilde, *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Ecole Nationale des Beaux Arts, Paris, 2002, page 97.

1999, à Londres, l'artiste décida de se promener dans le parc de Hide Park jusqu'à ce que des petits cailloux troublent sa marche en s'insinuant dans ses chaussures (*Pebble walk*, Londres, 1999). Il ne déplace ni ne reconfigure le lieu. Rien ne vient transformer l'environnement. Les marches de Francis Alÿs s'appuient sur la réalité du lieu mais n'ajoutent rien au milieu urbain dans lequel il s'insère.

d) Des actions politiques mais non militantes

De plus, la ville, son histoire, sa situation géopolitique viennent ajouter du sens aux actions de Francis Alÿs.

Francis Alÿs a rejoué *The leak* (Sao Paulo et Gent, 1996) à Jérusalem en 2004, mais l'intitula *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic ; the green line*[1]. Cinquante-huit litres de peinture vinyle verte ont été utilisés pour tracer 24 km en suivant la « ligne verte », tracée en 1948 après le cessez-le-feu signé le 30 novembre 1948 entre Moshe Dayan, commandant des forces israéliennes de la région de Jérusalem, et Abdullah al-Tal, représentant des Légions arabes et des autres forces dans la région de Jérusalem. Les lignes furent dessinées, séparant ainsi Jérusalem-est et Jérusalem-ouest. Réalisé dans un contexte troublé par les tensions politiques, l'action s'est chargée d'une lourde force de transgression urbaine. La ligne verte devenait alors un concept de diplomatie internationale, délimitant un territoire, faisant écho aux frontières palestiniennes et israéliennes. Le contexte, la ville de Jérusalem, imprima un sens politique puissant à un acte poétique, qui peut paraître léger dans une autre cité, créant alors une lecture distendue de la marche.

Ici, l'environnement a donné l' « axiome » préliminaire : Francis Alÿs a suivi la ligne tracée sur la carte. De plus, le contexte a agi sur le *sens* de cette action, déjà jouée dans d'autres villes sans cette portée politique.

Si l'on considère l'étymologie du terme « politique », il est intéressant de constater qu'il s'agit de ce qui se rapporte à la cité (*politikos,* « de la cité »). Francis Alÿs exprime ainsi la dimension politique de son travail : « La racine de politique est *polis*. À partir du moment où la ville est choisie comme champ d'expérimentation, le domaine du travail est par définition politique, au-delà de tout engagement personnel. »[2] En tant qu'artiste qui travaille dans la ville et s'inscrit dans son rythme, alors Francis Alÿs fait un travail politique. Il teste les limites de la cité (il est surprenant qu'il ait pu réaliser son action à Jérusalem). Ce sont de

[1] Voir annexe DOCUMENT n°2, « Liste et illustration des productions étudiées », page 15.

[2] ALŸS Francis, entretien avec TORRES David, « Francis Alÿs, simple passant », *art press*, 2000, n°263, pages 18 à 23.

simples interventions, mais qui interrogent la liberté d'action dans une localité policée, sans souci d'imposer une quelconque idéologie. Il se contente de poser des questions.

En 1997, Francis Alÿs réalise *Cuentos Patrioticos* (Mexico)[1]. L'image est fixe, centrée sur le mât de la place Zocalo. Nous observons l'artiste d'abord suivi par un mouton, puis, au fur et à mesure de sa circulation, il est rejoint par un mouton supplémentaire jusqu'à ce qu'un troupeau entier le suive dans un cercle parfait. (Je découvre plus tard que ce travail n'est pas une action filmée en directe, mais une vidéo produite par traitement de l'image. Nous y reviendrons dans le deuxième chapitre.) Ce travail fait référence à un épisode célèbre de l'histoire du Mexique : en 1968 une manifestation avait eu lieu sur cette même place, organisée par le gouvernement pour faire croire au soutien du peuple. Tous les figurants de cette mascarade s'étaient mis à bêler face au palais, siège du pouvoir. Le travail de l'artiste est ici fortement influencé par l'histoire du lieu, par la force du contexte. Ce travail exprime une récusation partielle de la société, un vœu implicite de réforme face à ses imperfections, un refus de l'instinct grégaire « débilitant ». Ainsi, Francis Alÿs ne cherche pas, à la façon des avants gardes, à changer la société, mais il propose des pratiques qui s'opposent à la rationalité moderniste, la dénoncent, en démasquent les conventions, et injectent de la poésie dans le quotidien. « Si l'artiste contextuel n'existe pas sans la société, ce en quoi il tourne résolument le dos au mythe romantique de la séparation, il n'y existe, en tant qu'artiste, que pour avoir pressenti analysé ou éprouvé ce qui en cette société demandait à être amendé ou amélioré. (…) Plutôt que d'opposition, il s'agit d'une position en porte-à-faux ; plutôt que de subversion, d'une transgression aux fins positives. »[2]

En s'infiltrant dans les villes, en s'insérant dans un jeu social sans poser l'hypothèse de sa transformation grâce à son action, Francis Alÿs ne dissimule pas sa modestie et son peu de pouvoir derrière un discours militant. Il se contente d'agir, d'être là, si possible comme perturbateur. Il s'installe dans la réalité et la travaille depuis l'intérieur.

e) Résolument postmoderne

Le terme « postmoderne » a été utilisé dans les années 1970-80 par des philosophes français, face au déclin de l'engagement et de l'utopisme qui induit une nouvelle relation à l'histoire, donc à la politique.

Jean -François Lyotard affirme que le mot « postmoderne » « désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et

---

1 Voir annexe DOCUMENT n°2, « Liste et illustration des productions étudiées », page 8.

2 ARDENNE Paul, *un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, éditions Flammarion, Paris, 2002, page 33.

des arts à partir de la fin du XX^{ème} siècle.(…) En simplifiant à l'extrême, on tient pour postmoderne l'incrédulité à l'égard des métarécits. »[1] Les grands récits utopiques sont délaissés pour faire place aux micros utopies, aux infimes actions poétiques.

Nous l'avons vu, Francis Alÿs est un artiste politique qui n'est pas militant, qui cherche à s'inscrire dans la ville pour l'interroger et non pas pour la transformer. En cela, il est un artiste résolument postmoderne.

f) Un *art furtif*

Le terme d'*art furtif* est emprunté à Patrice Loubier dans l'ouvrage *Les Commensaux-Quand l'art se fait circonstances*[2]. *Furtif* signifie clandestin, secret, qui se fait à la dérobée, de façon inaperçue, fugace, discrète. Il décrit ainsi la façon dont l'art pénètre les espaces publics et sociaux et interroge alors la notion de spectateur idéal et attendu. Je n'ai pas eu accès à son ouvrage, publié au Canada, mais Kathleen Ritter propose un guide de l'usager intitulé « Comment reconnaître une pratique furtive ? »[3]. En effet, comment identifier une pratique furtive ? « L'art furtif se déguise parfois pour imiter autre chose, s'insérant dans le tissu social de façon à passer pratiquement inaperçu. Il se sert du langage et de nos lectures de la ville en tant qu'espace sémiotique. (…) Le furtif est une démarche hasardeuse puisque, à l'image de l'ironie, il risque de passer inaperçu. »[4] En tant que public, nous sommes conditionnés par les repères visuels, linguistiques et architecturaux de l'espace muséal. Lorsque l'art a lieu en dehors des institutions, sans cadre autour pour le proclamer art, il est difficile de le reconnaître comme tel, de le distinguer des autres activités. L'*art furtif* n'est pas un rendez-vous donné avec le musée, mais avec la vie. La rencontre peut être fortuite, inattendue, surprenante. Kathleen Ritter propose alors une liste de notions caractéristiques de cet art, comme moyen de le reconnaître. Voyons alors si les déambulations de Francis Alÿs s'inscrivent dans cette définition.

En premier lieu, il est important de distinguer l'*art furtif* de l'esthétique relationnelle théorisée par Nicolas Bourriaud[5], dont les relations humaines fondent le point de départ. En effet, l'*art furtif* impose une distance avec les passants, les destinataires. À aucun moment Francis Alÿs ne fait participer les promeneurs dans ses déambulations. Il préfère l'anonymat

---

1 LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, les éditions de minuit, Paris, 1979, page 7.

2 LOUBIER Patrice, NINACS Anne-Marie, *Les Commenseaux-Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001.

3 RITTER Kathleen, « Comment reconnaître une pratique furtive ? Guide de l'usager » dans *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, dirigé par BABIN Sylvette, Edition Esse, Montréal, Canada, 2005, page 200.

4 Idem.

5 BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Dijon, 1998. Théorise l'esthétique de la relation en art contemporain : la production de gestes et de convivialité prime sur les choses matérielles.

et la distanciation. L'*art furtif* a une nature transgressive : l'absence d'autorisation constitue un aspect fondamental. Or, lorsque Francis Alÿs prend des drogues chaque jour (*Narcoturismo,* Copenhague, 1996), l'acte est ouvertement transgressif. Mais paradoxalement, l'action doit être accueillie avec tolérance. L'artiste décèle l'espace nécessaire, l'interstice pour son action, la brèche. Il ne vient pas s'opposer, se battre contre quelque chose, il s'y insinue. Lorsque Francis Alÿs réalise *The green line* (Jérusalem, 2004), son acte est toléré par les autorités de Jérusalem, bien qu'il soit de nature transgressive. L'art furtif s'insère dans une faille, mais ne vient pas l'ouvrir, juste la révéler. De plus, selon Kathleen Ritter, l'art furtif reçoit la caution d'une organisation en tant que pratique artistique. En effet, cette condition lui permet d'être reconnue. Par exemple, pour *Duett* (Venise, 1999), Francis Alÿs était invité à participer à la biennale de Venise. Enfin, *l'art furtif* transforme un geste accidentel en geste intentionnel et joue sur son aspect. Ainsi, il s'insère dans la vie quotidienne sans paraître incroyable. Francis Alÿs se promène une boîte de peinture percée à la main, pousse un bloc de glace (chose courante dans les rues de Mexico, remplies de marchands), marche avec un tableau sous le bras, accroche son pull qui se détricote…Rien d'incroyable alors, si ce n'est qu'il pousse ces petits actes plus loin, et que ce sont des actions délibérées. « Au moment où l'artiste décide que son geste est délibéré, celui-ci devient art ou se prête à une interprétation dans les limites du discours sur l'art. C'est au moment même où nous découvrons, en tant que spectateurs, que l'acte qui vient de se produire était délibéré, que nous pouvons y réfléchir et donner sens. »[1]

Il s'agit d'un art qui ne cherche pas à transformer le monde, mais qui reconfigure la relation de l'artiste aux institutions et au public, afin d'interroger notre rapport à la vie. Actions réfléchies, simples, fugaces, discrètes, les déambulations de Francis Alÿs s'inscrivent tout à fait dans cette pratique d'*art furtif*, et requalifie alors la mise en vue de l'art.

[1] RITTER Kathleen, « Comment reconnaître une pratique furtive ? Guide de l'usager » dans *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, dirigé par BABIN Sylvette, Edition Esse, Montréal, Canada, 2005, page 206

Dans la lignée de la dérive et de l'appropriation chères aux situationnistes, les déambulations de Francis Alÿs font de la marche une pratique artistique afin d'expérimenter le contexte urbain, de le redécouvrir, de s'opposer à la rationalité du monde moderne. Toutefois, Francis Alÿs introduit des histoires, des « réalités / fictions », qu'il dissémine là où il passe. En mouvement, ténues, ses actions utilisent la ville, paradigme de la modernité, pour s'insérer dans son flux, faire émerger ses singularités. Aux limites de la performance, ses actions ne convoquent pas de spectateur, et utilisent le langage quotidien de nos vies. Inscrit dans la ville, il n'est pourtant pas un artiste *in situ*. La cité influence néanmoins ses actes, faisant de lui un artiste contextuel. Ancré dans une réalité sociale, son travail n'est pas militant. Politique, il l'est dès qu'il s'immisce dans le tissu social, sortant des musées, puisant dans le matériau urbain, économique et médiatique qui l'entoure. Son geste, délibéré, s'inscrit dans les pratiques d'*art furtif.*

En utilisant son déplacement physique comme perspective pour interroger la ville, Francis Alÿs déplace l'activité artistique pour se projeter au cœur du monde. Il s'éloigne alors des œuvres recourant à l'image pour leur offrir des formules gestuelles, préférant la présentation à la représentation. L'artiste apparaît en direct, sans intermédiaire, et semble contredire ainsi le primat de l'œuvre d'art objet symbolique, forme matérielle et tangible. À travers des actes éphémères, l'artiste interroge l'objet d'art, et donc les moyens de sa mise en vue. Toutefois, les marches de Francis Alÿs ne sont pas absentes des musées. Comment cela est-il possible ? Les actions produisent-elles autre chose ? Quel est cet « autre chose » ?

Les objets autour des déambulations

À quel endroit, à quel moment précis, dans quelles conditions y a-t-il art ?
Est-ce que l'artiste délaisse les formes de représentation pour leur préférer la mise en rapport direct et sans intermédiaire de l'œuvre et du réel ? Il s'agit bien pour l'artiste de « tisser avec » le monde qui l'entoure au nom d'une approche expérimentale de la réalité. Pourtant, il ne réduit pas ses actions à leur caractère éphémère. En effet, lorsqu'il explore la cité, Francis Alÿs utilise des objets, documente ses actions. Comment le fait-il ? Que reste-t-il de tangible après ses déambulations ?

Alÿs réalise de nombreuses œuvres picturales représentant l'iconographie de ses marches, mais je choisis de ne pas les étudier car ce travail est très souvent exposé et le statut de ces tableaux et de leur auteur est moins problématique. Je souhaite donc me concentrer sur les objets autour de son action : ceux qui ne dépendent pas d'un enregistrement médiatique, et ceux qui en sont le fruit.

A/ Objets indépendants des enregistrements médiatiques de l'action (outils / dessins / documents graphiques/ récoltes/ traces)

a) Outils pour la marche

Le chien aimanté que l'artiste tire derrière lui pour collecter les objets métalliques de la rue dans *The collector* (Mexico, 1991) fut réalisé à l'atelier d'électromécanique de Jacobo Islas Mendoza, en collaboration avec l'ouvrier Felipe Sanabria. Cet objet est de prime abord vu comme un outil pour la collecte, ou, comme le propose Thierry Davila « comme l'outil du flâneur benjaminien, son vade-mecum ou plus exactement son carnet de notes ou de croquis. »[1] . Mais, lorsque nous lisons le protocole, cet objet est personnalisé (« le collector marche toute une journée »). De plus, les dimensions ainsi que les matériaux indiqués au dos de la carte postale ou en légende des photos des catalogues sont ceux de cet objet, et non le temps de l'action ! « Francis Alÿs, *The collector* / Mexico, D.F. oct. 1991, aimants, métal et roues en caoutchouc, 22 × 10 × 32 cm ». En lisant la légende, nous sommes en droit de nous interroger : est-ce le petit chien qui est l'œuvre et non son utilisation à travers la ville ? Présenté dans les expositions, je n'ai pu le trouver dans aucune collection.
Un article sur Francis Alÿs paru dans le magazine *Parkett* numéro 69 en 2003 propose une

[1] DAVILA Thierry dans *Francis Alÿs*, cat. exp. Antibes, Musée Picasso d'Antibes, RMN éditions, Paris, 2001, page 53.

autre version du chien *The Collector*, intitulé cette fois ci *Ghetto collector*[1], tiré à quatre-vingt dix-neuf exemplaires, signés et numérotés. Il s'agit d'une édition spéciale, 30% plus petite que l'originale et construite à l'aide de packs de jus de fruit magnétisés et montés sur roulettes. Ces objets réalisés à partir de matériaux industrialisés récupérés sont une référence directe au système de récupération des pays pauvres : les canettes de soda sont souvent réutilisées pour fabriquer des jouets ou des objets utiles au quotidien. Le texte du magazine précise « ce jouet urbain fut conçu en 1991 pour être massivement commercialisé, envahissant les rues des villes d'Amériques latines. Pour *Parkett*, Francis Alÿs a revisité le concept original en produisant une édition limitée. » Il est surprenant d'apprendre que *The collector* avait pour but d'être massivement commercialisé ! Si l'oeuvre d'art est l'objet produit en collaboration par l'artiste avec Felipe Sanabria, que sont ces objets, pourtant signés et numérotés, et s'inscrivant donc dans une logique propre au marché de l'art ? Raul Ortega m'a lui signifié qu'il existait deux cent *Collector* réalisés pour *Parkett* ! Francis Alÿs déjoue ici des notions d'auteur, d'originalité et d'œuvre unique.

Le pot de peinture troué utilisé pour *The leak* (Sao Paulo et Gent, 1995), à partir du quel s'échappe le filet de couleur, a pour dessein d'être exposé. Le protocole qui accompagne l'action l'explicite en ces termes : « Ayant quitté la galerie, l'artiste se promène dans les quartiers de la ville, un pot de peinture troué à la main. Sa " dripping action" « en temps réel se termine quand, retrouvant son chemin grâce à la marque de peinture, il accroche le pot vide sur le mur d'exposition. » Un objet du quotidien installé tel quel dans un espace muséal : peut-on parler de ready-made ? Ici, le pot de peinture n'est pas présenté pour lui-même, il permet d'expliciter l'action, de la véhiculer : elle est le point de départ de la ligne, pour partir à la découverte de la ville.

D'autres objets n'ont jamais été exposés, reproduits ou vendus. C'est le cas des chaussures aimantées de *Magnetic shoes* (Mexico, 1994) qui s'assimilent plus à des instruments pour réaliser les marches, des moyens de produire son action.

b) Dessins préparatoires

Francis Alÿs réalise de nombreux dessins, souvent sur papier-calque. Selon Thierry Davila lors de notre entretien, les dessins sont des esquisses pour d'autres travaux. Mais si ces derniers ne sont pas faits, cela n'a pas d'importance, cela n'enlève rien à la qualité du travail. Le musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / ARC possède cinq dessins préparatoires de l'action *The leak* réalisé à Paris le 17 octobre 2003. Ils ont été légués avec le DVD de l'action.

[1] Voir annexe DOCUMENT n°5 « Photographie des pages 60 et 61 de *Parkett*, 2003, n°69, magazine d'art contemporain : vente d'une édition limitée de *Ghetto Collectors* », page26.

Ce sont des schémas, des esquisses : un personnage en marche y est dessiné, suivant des flèches, passant au travers des notes. Ils ne sont pas considérés comme des œuvres d'art. En effet, le numéro d'inventaire commence par « AML » : c'est ainsi que le musée répertorie les documents . Ils n'ont jamais été exposés et ne sont pas destinés à l'être.

Pourtant, Raul Ortega, l'assistant de l'artiste, m'a signifié que, même si la plupart des dessins ne sont pas autonomes vis-à-vis du projet qu'ils préparent, ils forment un tout avec les autres productions[1]. Il est persuadé qu'ils peuvent aussi se comprendre seuls, chacun ayant sa propre poésie.

c) Documents graphiques

Pour *Narcoturismo* (Copenhague,1996), où l'artiste marche dans les rues de Copenhague durant une semaine, chaque jour sous l'emprise d'une drogue différente, Francis Alÿs a réalisé un compte-rendu journalier tapé à la machine à écrire sur une feuille de papier A4, jouant ainsi sur le style documentaire[2]. On peut y lire le titre de l'œuvre, la date, le protocole[3], mais aussi la drogue utilisée pour chaque jour (alcool, hashish, speed, héroïne…), ainsi que l'expérience vécue (« ecstasy. Troubles visuels et pulsions érotiques. Mes chaussures bougent et je ressens l'urgence d'aller marcher. Tout est en mouvement, pas physiquement, mais conceptuellement. Je me sens comme l'épicentre du monde. »). Ce document n'est pas signé, mais un tampon circulaire est apposé au bas de la page. Il y est inscrit « Francis Alÿs / Hypothèse pour une marche ». Comme pour l'administration, le document est ainsi « certifié», ce qui lui donne alors une valeur certaine, un caractère « authentique ». Cette production est considérée par l'artiste comme un « document graphique d'une action ».

De plus, afin de pouvoir resituer son action, l'artiste dessine systématiquement son parcours sur une carte géographique. Le musée de la Ville de Paris / ARC en possède une, conservée en tant que document. Elle n'a pas été exposée.

d) Collecte et traces

Les « marches aimantées » de Francis Alÿs collectent des objets métalliques. Selon Cuauhtémoc Medina, le matériau de *The Collector* est surtout tout ce qui adhère au petit chien : « la trace d'une pratique sociale diffuse et étendue, et l'apport d'un nouveau spectacle à la scène des rues »[4]. Quelle légitimité donner à ces divers éléments ? Sont-ils des preuves

---

1 Voir annexe, DOCUMENT n° 9, « Mail de Raul Ortega », page 34.

2 Voir annexe, DOCUMENT n° 8 « Document graphique d'une action , *Narcoturismo,* 1996, Copenhague, 46×32cm », page 33.

3 Voir « en suivant des protocoles auto imposés », page 6.

4 MEDINA Cuauhtémoc dans *Francis Alÿs*, cat. exp. Antibes, Musée Picasso d'Antibes, RMN éditions,

d'un mouvement, une accumulation qui fait œuvre, des traces, des signes ? Thierry Davila parle de « collection »[1] ainsi réunie qui récapitule la promenade du piéton dont elle représente la mémoire, l'archive. C'est une proposition pour définir le statut de ces rebuts : des archives . Ces « reliques » collectées n'ont jamais été exposées.

Enfin, Francis Alÿs laisse parfois des traces dans l'espace urbain : une ligne de peinture, un fil de laine, une flaque d'eau. Ces marques imperceptibles s'effacent avec le temps.

e) Des vecteurs de l'action

Quel statut donner à ces objets ? S'agit-il de documents, c'est-à-dire, selon la définition du Petit Robert, « ce qui sert de preuve, de témoignage » ? Pour l'artiste, il s'agit de « documents d'une action ». Seul *The collector* présente un statut indéterminé et ambigu. Outils de la marche, souvenirs, preuves, ils permettent tous de véhiculer son idée, son protocole, son histoire, son action, via l'exposition. Vecteur vient du latin *vector*, de *vehere*, « conduire ». Ils sont ainsi des conducteurs, qui guident le spectateur dans les institutions, des vecteurs, qui permettent le passage, la transmission de la marche furtive. Leur dessein est de faire penser, parler, stimuler vigoureusement notre imagination.

B/ Les enregistrements de l'action

Comment Francis Alÿs enregistre-t-il ses marches ? En effet, *l'art furtif*, discret et éphémère, pose les questions de sa transmission, de sa visibilité et de son existence dans le temps.

a) Enregistrements vidéos

L'artiste utilise la vidéo pour enregistrer certaines de ses actions. Elle permet d'enregistrer des éléments du contexte, comme le son, ainsi que de rendre compte du temps qui s'écoule et du mouvement du corps, de la vitesse de l'action et de l'espace dans lequel elle se déroule. Elle entraîne formes, couleurs, figures.

La caméra vidéo, discrète, permet à l'artiste de rester inaperçu lorsqu'il réalise une déambulation dans la ville (il ne faut pas que les passants remarquent qu'il est filmé, afin de garder une certaine poésie de la surprise).

De plus, au contraire du cinéma et de la télévision, « la vidéo permet la transcription immédiate de la matière audiovisuelle en code analogique ou numérique. La prise de vue et

---

Paris, 2001, page13.

[1] DAVILA Thierry, dans *Francis Alÿs*, cat. exp. Antibes, Musée Picasso d'Antibes, RMN éditions, Paris, 2001, page53.

l'enregistrement se font simultanément : la vidéo est une conserve qui maintient le matériau consigné dans un état de disponibilité et de transformabilité totales. »[1] Ce médium permet alors à l'artiste de retravailler facilement les données enregistrées.

Ainsi, « Grâce à la vidéo, il est possible d'enregistrer le geste de l'artiste et de donner à voir son corps attelé à l'acte de création. »[2] La vidéo est un prolongement du geste artistique, et semble être le moyen le plus approprié pour rendre compte d'une marche dans son intégralité, même s'il est vrai qu'elle diminue l'extrapolation du spectateur.

b) Enregistrements photographiques

Au contraire, une photographie produit d'autres fantasmes, permet à l'imagination de se développer. Francis Alÿs utilise aussi ce medium, mais l'image y est statique, et l'absence de son et de mouvement peut être problématique. L'artiste a-t-il posé ? Comment rendre compte de la déambulation en photographie ? Quel moment choisir en particulier ? Selon Thierry Davila[3], il apparaît, lorsque nous observons les photographies montrant l'artiste en action, que le choix se porte sur l'image la plus explicite. Une photo doit être parlante, fonctionner comme un indice. Elle doit avoir une forte capacité d'évocation.

c) Une iconographie de l'anonymat

Dans la vidéo comme dans la photo, Francis Alÿs élabore une *iconographie* (ensemble des images, des illustrations) de ses marches en détournant autant que possible l'attention de sa personne physique dans tout enregistrement. On distingue rarement un visage, mais plutôt des pieds, une vue de dos, une silhouette en mouvement, qui seront captés à la manière du décor environnant. Le personnage est anonyme (l'artiste ne cherche pas à se mettre en avant, il souhaite au contraire que sa démarche soit utilisée par tous par la suite : il est de dos, ou a la tête tronquée), dans une rue (nous pouvons reconnaître des voitures, un trottoir, des immeubles), et son accessoire est visible (boîte de peinture, fil de laine, petit chien…) : tout est dit. Les images focalisent notre attention sur des points très précis qui sont comme des clefs pour comprendre ce qui est créé. Face à cette image, le spectateur peut alors se représenter l'action.

d) Le problème de l'auteur

Le travail de l'artiste se trouve « derrière » l'écran ou l'image. Le résultat matériel (l'enregistrement) n'est pas celui de la performance (qui laisse des traces). Nous assistons alors à une scission entre contenant et contenu. Qui alors est l'auteur du contenant ?

---

1 MARTIN Sylvia, *Art vidéo*, Tashen, Paris, 2006, page 6.

2 RUSH Michael, *Les nouveaux medias dans l'art*, Thames and Hudson, Londres, 2005, page 90.

3 Voir annexe, DOCUMENT n°6 « Compte-rendu de l'entretien avec Thierry Davila, commissaire de l'exposition *Francis Alÿs* au Musée Picasso d'Antibes (2001) », page 27.

Souvent, il est précisé dans les légendes des images « en collaboration avec ». Réalisées par des individus différents, se présentent-ils comme des historiens de l'action de rue ou exécutent-ils les instructions de Francis Alÿs ? Son assistant, exprime -t-il son point de vue particulier sur le travail de l'artiste et sur le milieu intime dans lequel tous les deux évoluent ?

« La documentation de l'action suivra un groupe de règles strictes et automatiques dans le but de la distancer le plus possible de toute paternité. »[1] La personne qui enregistre les actions de Francis Alÿs applique des règles strictes qui ne lui permettent pas de s'extérioriser. L'artiste impose les codes qui régissent la captation de son mouvement, il est donc l'auteur tant du résultat conceptuel que du matériel.

En captant ses actions à travers la photographie et la vidéo, Francis Alÿs offre une pérennité à ses actions éphémères, un moyen de les archiver, de les conserver. Francis Alÿs retravaille alors ces enregistrements, et leur donne ainsi une forme apte à être exposée. Mais quels sont les travaux auxquels le spectateur se confronte physiquement ?

C/ Les travaux élaborés avec l'enregistrement de ses actions

Jouant subtilement et avec ironie sur l'anonymat et la disparition, la foule de la rue est le seul témoin des actions de l'artiste, sans le savoir. Le monde de l'art pour sa part n'a accès qu'à un souvenir d'un acte qui est déjà perdu. Mais les enregistrements de ses actions ne sont jamais présentés bruts. Nous verrons ici les travaux réalisés avec l'enregistrement vidéo ou photographique de ses actions.

1. Avec les vidéos

a) Montage vidéo

La vidéo est un medium artistique basé par essence sur le temps et qui permet à l'artiste de retravailler les données analogiques ou numériques grâce au montage. « Si ces œuvres suggèrent qu'il s'agit de prises de vues documentaires, la matière visuelle a elle aussi été retravaillée- par le choix des plans et des perspectives, par les coupes successives, par le rythme des images pendant ou après l'action, et bien sûr par le montage. Ainsi, le document électronique qui présente la trace d'une action passée est toujours porteur d'un commentaire ou génère une esthétisation qui ouvre de nouvelles perspectives. »[2] Les vidéos qui

[1] ALŸS Francis, entretien avec LINGWOOD James, dans *Seven walks, London 2004-5* , cat. exp. Londres, National portrait Gallery, Art Angel éditions, Londres, 2005.

[2] MARTIN Sylvia, *Art vidéo*, Tashen, Paris, 2006, page 18.

représentent une action de Francis Alÿs ne présentent pas toujours le mouvement dans son entier : les possibilités de montage transforment la notion de temps. Celui-ci n'est plus considéré dans sa durée réelle, mais se réduit, se compresse et devient une nouvelle forme créative.

Ainsi, *Sometimes something poetic can become political, the green line* (Jérusalem, 2004)[1], est une vidéo qui montre l'artiste marchant nonchalamment, de dos souvent, face aux militaires, sa boîte de peinture laissant s'échapper une ligne verte. Elle a été réalisée en collaboration avec Rachel Leah Jones, Philippe Bellaiche et Julien Devaux. L'artiste avait effectué cette marche pendant deux jours, parcourant 24 km. La vidéo finale dure 17 minutes et 45 secondes et est ponctuée de commentaires audio qui se superposent en voix off, sous titrés en anglais. En effet, l'artiste a convié des personnes à visionner sa vidéo et à réagir. Ici, la vidéo permet les commentaires audio et écrits, accentuant la dimension politique et polémique de ce travail. Elle devient le lieu où la relation entre les mots et les images, leur confrontation, peut engendrer un nouveau type de narration.

La vidéo *Paradox of praxis (Sometimes doing something can leads to nothing)*[2], réalisé en collaboration avec Rafaël Ortega (ce qui laisse penser qu'il s'agissait de la personne qui filmait), ne dure pas onze heures (le temps qu'il a fallu au bloc de glace pour fondre), mais cinq minutes. Nous y voyons l'artiste poussant un énorme bloc de glace qui s'amenuise au fur et à mesure, le son de la ville et du bloc sur le bitume se superposant aux images. Les plans sont soigneusement choisis, nous pouvons voir Francis Alÿs disparaître derrière un mur, la caméra restant fixe pour le montrer « en passant », différents angles sont offerts pour le filmer… Il y a une recherche véritable dans le rendu, dans un format documentaire : un acte a été enregistré en temps réel puis monté pour donner une vidéo de cinq minutes. L'artiste reste ainsi proche de l'événement. Il commente « un morceau de réalité isolée à l'appui d'interventions techniques connues, comme la modification de la structure temporelle, les coupes, les plans, mais aussi l'utilisation du son, du langage et des textes »[3]. Cinq minutes, c'est une durée assez courte pour que le spectateur dans une exposition puisse voir la vidéo dans son entier. Elle permet alors la transmission de l'action.

b) Installations

Montées et mises en scène dans des dispositifs ou des installations, les conditions de présentation des vidéos sont contrôlées par l'artiste. Un lecteur de DVD transmet les données

1 Voir annexe DOCUMENT n°2, « Liste et illustration des productions étudiées », page 15.
2 Idem, page 9.
3 MARTIN Sylvia, *Art vidéo*, Tashen, Paris, 2006, page 24.

enregistrées à un vidéo projecteur et l'image vidéo numérique, constituée de minuscules points lumineux, est transmise au projecteur, ou bien est diffusée sur un moniteur. De plus, toutes les vidéos sont présentées avec un texte (notre fameux « protocole ») qui explicite l'action, et est placé comme un cartel prés du moniteur ou de la projection.

Ainsi, *Cuentos patrias* (Mexico, 1997), a été acquis par le Musée d'art Moderne de la ville de Paris / ARC avec une photographie de sa présentation. Il faut : un lecteur DVD, un amplificateur, un projecteur de 3500 Lumens ainsi que deux baffles sur piédestal. Sur la photographie, la vidéo est rétro projetée, ce qui signifie qu'elle est projetée par l'arrière sur un écran en toile. Les spectateurs ne peuvent pas passer devant et faire de l'ombre. Les dimensions sont indiquées : 3,80 mètres de large et 2 mètres de haut. Le texte, rédigé par l'artiste, est accroché sous la forme d'un cartel. Le dispositif forme un tout avec la vidéo.
Selon la définition du Réseau des médias variables[1], une installation est « une œuvre dont l'installation est plus complexe qu'un simple accrochage à un clou. Le terme s'emploie pour désigner une œuvre dont le volume remplit un espace donné ou occupe un espace inhabituel (…) .» Nous pouvons donc appeler les modes de présentation des vidéos des « installations ».

Mais que signifient ces productions ?

c) Statut

S'agit-il de documents, qui servent de preuves ? Ces « preuves » sont insuffisantes, elles laissent planer un doute : a-t-il réellement poussé le bloc de glace pendant onze heures ? La vidéo de cinq minutes fait peut être office de témoignage (« Fait de témoigner ; déclaration de ce qu'on a vu, entendu perçu, servant à l'établissement de la vérité. »[2]). Il s'agit dans tous les cas d'intermédiaires entre l'artiste et le spectateur pour une nouvelle visibilité de l'action furtive.

D'autres enregistrements vidéos présentent l'action dans son intégralité et répondent alors à la définition de preuve (« ce qui sert à établir qu'une chose est vraie »[3]). Dans la vidéo *Cuentos Patrias* (Mexico,1997), l'image n'est jamais coupée, le temps de l'action est présenté dans son intégralité (14 minutes et 38 secondes). Cela semble avoir été filmé avec une caméra de surveillance : l'image est fixe et sans couleur. L'artiste joue ici sur l'aspect documentaire…

C'est seulement en questionnant l'assistant de l'artiste que j'ai pu savoir alors que Francis Alÿs divise ses vidéos en trois catégories différentes : fiction, documentation d'une

1 www.variablemedia.net
2 Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française, Dictionnaires le Robert, Paris, 1996.
3 Idem.

action et archive[1].

Je découvre alors que *Cuentos Patrias* (Mexico,1997) est considérée comme une fiction ! Ce n'est qu'en regardant l'œuvre sous cet aspect que je me rends compte que ce travail ne fait pas partie des *actions furtives.* En effet, l'artiste n'a pas réellement réalisé cet acte : des moutons ne peuvent pas êtres si disciplinés et, de plus, nous remarquons que l'ombre du mât dans la vidéo ne tourne pas avec le temps. La vidéo a donc été retouchée, « truquée ». Il n'y a pas introduction d'une histoire dans la ville, ni une influence possible du contexte sur l'action... Conservée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / ARC, cette vidéo a été achetée à la galerie Yvon Lambert en 2005, avec un texte l'accompagnant. Le musée a acquit un Master (en Betacam numérique), qui est le support utilisé pour la conservation des formats professionnels des œuvres vidéos, de meilleur qualité. Il a acheté aussi un certificat et un DVD. Un DVD d'exposition ainsi qu'un de consultation ont été gravés par l'institution à partir du Master. La question du statut de l'œuvre ne pose pas de problème pour ce cas : la vidéo a été achetée en tant que telle, et est conservée au musée en tant qu'œuvre.

Au contraire, *Magnetic shoes* (la Havane,1994), *The leak* **(**Sao Paulo, Gent,1995, Paris, 2003), *Paradox of praxis (Sometimes doing something can leads to nothing)* (Mexico,1997), et *Sometimes something poetic can become political, The green line* (Jérusalem, 2004), sont des vidéos considérées par l'artiste comme des documentations d'une action. Elles sont des supports documentaires des *actions furtives.*

Comme le confirme la galerie David Zwirner[2], la vidéo de *The leak,* réalisée à Paris en 2003, n'est pas une œuvre. Nous pouvons y voir l'artiste marcher dans les rues de Paris, un filet de peinture s'échappant d'un pot qu'il tient à la main. Cette vidéo est conservée au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris/ARC sous forme de quatre DVD's (DVD PAL et DVD NTSC, ainsi que deux copies internes). Le musée ne possède pas de Master (réservé aux œuvres à proprement parler). Ces DVD's sont conservés en tant que AML, c'est-à-dire en tant que document[3]. Ce travail n'a pas été acheté, c'est un legs. L'artiste garde les droits, afin de pouvoir le réutiliser à sa guise. Son aspect n'est pas négligé pour autant : la vidéo a été montée pour ne durer que treize minutes, ce qui permet de transmettre l'action dans une exposition, à la manière d'un reportage.

---

1 Voir annexe, DOCUMENT n° 9, « Mail de Raul Ortega », page 35.

2 Voir annexe, DOCUMENT n°10, « Mail de Bella Cochran-Hubert au Musée d'art Moderne de la ville de Paris / ARC », pages 37-38.

3 Voir annexe, DOCUMENT n° 23, « Entretien avec Odile Burluraux, chargée de projets au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / ARC », page 67.

Ainsi, les actions furtives de Francis Alÿs ne sont jamais vendues. Les enregistrements qui en résultent, même montés et retravaillés, sont des documents et n'ont pas de valeur commerciales. L'artiste peut se servir de ces documents pour réaliser par la suite de nouveaux travaux. Au contraire, *Cuentos Patrias* (Mexico, 1997) s'avère ne pas être un acte furtif, mais une pure fiction, et la vidéo, une oeuvre.

Il y a donc une réelle difficulté à juger du statut de ces travaux.

d) Interroger la réalité et la fiction, le document et l'œuvre

Le travail de l'artiste échappe pourtant à tout systématisme. *Re-enactments* (Mexico, 2000) présente en effet deux versions : Francis Alÿs porte un revolver dans les rues de Mexico, sans savoir ce qu'il va advenir, jusqu'à ce qu'il soit interpellé par la police, au bout de douze minutes. Il s'agit donc d'un *acte furtif*. Mais la seconde version rejoue cet acte, avec les mêmes policiers, en tant qu'acteurs. Ici, il s'agit d'une fiction.

Les deux actions ont été filmées par Rafaël Ortega et les vidéos sont présentées côte à côte dans les espaces d'exposition. La présentation est primordiale, apportant un nouveau sens, de nouvelles interrogations. En effet, le visiteur s'interroge : quelle est la réalité, quelle est la fiction ? L'artiste semble chercher à prouver qu'il n'y a pas de vérité indiscutable et affirmée, mais un mouvement entre le réel, la cité et l'invention. Il examine les relations entre le vrai et le factice, cherchant à montrer la distance, à créer une comparaison entre l'original et la copie.

Juxtaposant le réel et la fiction, l'artiste a pourtant classé les deux vidéo de *Re-enactments* dans la catégorie « fiction » ! Les deux vidéos ne forment plus qu'une œuvre, et sont vendues comme telle. L'artiste explique : « Je voulais parler de la pratique de la « performance » qui est caractérisée par quelque chose d'assez singulier : une condition d'immédiateté sous-jacente. Je voulais interroger le rapport que nous entretenons avec la pratique de la performance, qui, le plus souvent, nous est transmise par le biais d'un autre medium, qui est, plus exactement, médiatisée et par conséquent « différée » sous la forme du document. L'idée consistait à juxtaposer deux films , deux actes absolument similaires, sauf que le premier film serait la documentation du premier événement, le montrant " en temps réel" , " comme c'est arrivé", et le deuxième serait une recréation précise de la succession d'événements que l'on voit dans le premier film, fictionnalisant ainsi la réalité de ces événements. »[1] Ainsi, à travers ce travail, Francis Alÿs se joue de nos questions : la réalité est rejouée, le document est brouillé, la fiction ressemble au réel, et la documentation, juxtaposée

[1] ALŸS Francis, entretien avec DISERENS Corinne, dans *Walking Distance From The Studio*, cat. exp. Wolfsburg, Kunst Museum,Wolfsburg, 2004.

à la fiction, devient oeuvre…

e) Nombre de copies

Le nombre de copies de ces vidéos influe fortement sur la présence des oeuvres dans les expositions. Combien d'exemplaires sont réalisés ? Les catégories affectent sur le nombre de copies. En effet, lorsque c'est une fiction, l'artiste réalise quatre copies et deux épreuves d'artiste. La seconde classe de vidéo, « documentation d'une action » n' existe qu'à un exemplaire! Ici, l'artiste s'inscrit encore dans cette forme de rareté et de discrétion qui caractérise sa pratique. Paradoxalement, il semble faire de la documentation d'une action une œuvre unique… En réalité, ce n'est qu'un document qui lui servira peut-être plus tard pour un autre travail, comme nous l'avons vu pour *Cuentos Patrias* (Mexico, 1997), conservé au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / ARC.

La troisième catégorie regroupe les vidéos d'archive d'une pièce. Peut-être s'agit-il des images non retravaillées de ses actions. Elles sont publiques et l'artiste ne possède pas les droits de reproduction. Contrairement aux deux premières catégories, elles ne sont pas présentées ni conservées dans les institutions.

Ainsi, la vidéo est la concrétisation d'une pratique trop diffuse pour être appréhendée directement, et les travaux élaborés à partir de celle ci, soit des fictions, des œuvres, soit des documents, modes de rencontre entre la pratique furtive et le spectateur.

2. Avec les photographies et/ou vidéogrammes

a) Des effigies

Les images sont tirées des vidéos ou des photographies de ses actions. Tout au long des ouvrages et des travaux rencontrés, nous retrouvons toujours les mêmes effigies d'une marche. Ainsi, l'artiste produit le moins d'images possibles, toujours dans sa position de « non-ajout ». Il les rend emblématiques, choisit la plus parlante, et s'inscrit dans une économie de moyens, un art de la litote, une poétique de la rareté. Ainsi les mêmes clichés se retrouvent dans son travail et deviennent familiers.

b) Reproduites dans les catalogues

Quel statut ont ces images ? En effet, cette question prend d'autant plus de valeur lorsque nous observons les photos ou vidéogrammes reproduits dans les catalogues d'exposition : nous savons rarement s'il s'agit d'un vidéogramme ou d'une photographie, d'une œuvre ou d'une documentation, et l'auteur n'est souvent pas mentionné, comme si cela n'avait pas d'importance. Si l'auteur n'a pas d'importance, alors est-ce que l'image reproduite

en a ?

Par exemple, dans le catalogue de l'exposition *Francis Alÿs, Obra Pictorica 1992-2002* intitulé *Le prophète et la mouche*, édité par la collection Lambert en Avignon, et pour lequel l'artiste a participé, le statut des images pose vraiment problème. Pourtant, il y a un réel désir d'éclaircir ces questions, la page182 présentant les légendes des peintures et la page 186 les crédits photographiques. Ainsi, pour l'image qui représente *the looser /the winner* (page28)[1], la légende dit ceci : « Fairy tales 1998, Stockholm, Suède, carte postale avec texte». Nous remarquons que le titre n'est pas celui auparavant rencontré, et que, de plus, nous ne savons pas qui a pris la photographie de l'action. Cette photographie est visiblement retouchée, ce qui n'est pas précisé. La mention « carte postale » est intéressante car rarement rencontrée. Je suppose alors que l'auteur n'est pas donné car, étant la carte postale produite par l'artiste, il s'agit implicitement d'une œuvre de Francis Alÿs. Pourtant, ce n'est pas la carte postale, car le texte/protocole normalement présent n'est pas sur l'image. Il s'agit donc de l'image qui a servi à faire la carte postale…

Page 120, deux photos représentent l'action *Duett* (1999 XLVIII Biennale de Venise)[2]. Sur la première, il est précisé le lieu, le contexte de la biennale, avec la lettre « A » : nous y voyons Alÿs de dos vêtu simplement, avec la partie haute du tuba dans les bras, et des bateaux sur la lagune à droite. Sur l'autre photo, la légende précise « B » : nous devinons qu'il s'agit d'Honoré d'O, qui est de face, avec l'autre partie du tuba. Sur la page de droite, nous reconnaissons la photo utilisée pour la carte postale (deux hommes en costume de marin de dos), mais il est seulement inscrit « Mexico, D.F. 1992 ». Je m'interroge : Qui est D.F. ? De plus, jusqu'ici il s'agissait d'une action réalisée à Venise ! Pourquoi est-il inscrit « Mexico » ? Il est vrai que les protagonistes sur les deux premières photos ne sont pas en costume de marin. Il semblerait que l'action ait été réalisée plusieurs fois, et des photographies prises à deux moments différents.

Je ne ferai pas une analyse des images de tous les ouvrages rencontrés, mais il est curieux de constater, comme nous l'avons déjà vu en introduction pour le catalogue *Francis Alÿs* du Musée Picasso d'Antibes, qu'ils posent tous les mêmes problèmes dès qu'une action est illustrée. Certains évitent tout litige, comme le catalogue *Le centre historique de la ville de Mexico*[3] publié à l'occasion de l'exposition *Francis Alÿs la cour des miracles* au musée des

---

1 Voir annexe, DOCUMENT n° 11, « Photographies du catalogue d'exposition *Le prophète et la mouche*, collection Lambert en Avignon , Avignon, 2003 », page 39.

2 Idem, page 40.

3 Voir annexe, DOCUMENT n°12, « Photographies du catalogue d'exposition *Le centre historique de la ville de Mexico* réalisée en collaboration avec le Kunstmuseum de Wolfsburg, édition Turner , Nantes, 2005 »,

Beaux Arts de Nantes en 2005, où aucune image ne montre l'artiste en action. Dans le catalogue *Francis Alÿs / Walking distance from the studio* édité par le Kunst Museum de Wolfsburh en 2004, les images sont toutes en pleine page, à gauche. Ce sont des photos prises par l'artiste lui-même, tirées d'un série intitulée *Ambulantes (Pushing and Pulling)* (1992-2002), ce qui est précisé dès la seconde page du livre et élimine tout embarras. Il y a donc une véritable difficulté à juger de la valeur de ces images. Ce n'est que dans la monographie *Francis Alÿs* parue aux éditions Phaidon très récemment, à laquelle je n'ai eu accès qu'en avril, que le statut des images reproduites est enfin explicité ! Il semblerait que ce ne soit une vraie préoccupation dans cet ouvrage. En effet, il est précisé que les images qui nous intéressent (où nous pouvons voir l'artiste en marche, réalisant un acte dans la ville) sont des « Documentations photographiques d'une action » ! Mais ce n'est toujours pas parfaitement clair. Ainsi, pour *The green line* (Jérusalem, 2004), page 40, l'image est tirée de la vidéo réalisée, mais il est inscrit « Documentation photographique d'une action, Jérusalem, vidéo, 17 min. 45 sec. », ce qui n'est pas explicite. De plus, la personne qui a filmé cet instant n'est toujours pas mentionnée…

c) Documentaires

Les images tirées des vidéogrammes ou photographies d'actions furtives sont considérées comme des « photographies documentaires d'une action ». Les photographies résultant d'une action ne sont jamais exposées seules et sans une mise en scène élaborée par l'artiste. L'artiste garde tous les droits sur les clichés, afin de pouvoir les réutiliser.

d) Réutilisées pour une oeuvre

Le FRAC Rhône-Alpes possède une œuvre (je déduis qu'elle est considérée comme telle puisque mise en ligne sur la base Vidéomuseum et possédant un numéro d'inventaire en tant qu'oeuvre) intitulée *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1998)[1]. Il s'agit de sept cromalins peints par l'artiste, encadrés d'un carton blanc sur lequel est inscrit le texte qui explicite l'action (c'est le fameux « axiome » ou protocole). Le lieu et la date sont inscrits. Une marque de tampon circulaire et violette est posée sur ce cadre, inscrivant « Hypothesis for a walk / Francis Alÿs », ce qui fait office de signature. Au centre du tampon, un numéro donne l'ordre dans lequel il faut les présenter (en suite chronologique). Ils sont encadrés de bois et mis sous verre. Les dimensions sont 35,7 × 27,7cm. Il est précisé dans le catalogue Vidéomuseum que « la série de photos appartient à une œuvre/projet plus large aux formes

page 41.

[1] Voir annexe, DOCUMENT n°14 « Vidéomuseum : Sometimes doing something leads to nothing 1998 », pages 44 et 45.

diverses et toujours en cours en 2005 », mais personne n'a pu m'expliciter ce que cela signifie. Cette composition, considérée comme une œuvre, signée, datée, appartient pourtant « à un projet plus large » : l'artiste cultive ainsi l'ambiguïté.

e) Éditées en cartes postales

La plupart des actions dans la ville donnent suite à la réalisation d'une carte postale[1]. Elles sont toujours constituées d'une reproduction d'une photographie ou vidéogramme tirés des actions, retouchés ou non. En effet, ce ne sont pas des cartes postales du commerce. Le protocole est inscrit sous l'image, au recto [à l'exception de *The leak* (Sao Paulo)]. Au verso, elles sont légendées (est inscrit le titre et la date, ainsi que l'éditeur et parfois l'executeur). Les lignes pour l'adresse et l'emplacement pour le timbre sont marqués. Les cartes sont données gratuitement dans les expositions.

Francis Alÿs s'oppose ainsi aux règles du marché de l'art et s'inscrit dans une économie du don, il fait un cadeau. Le don est irréductible aux relations d'intérêt économique et de pouvoir. Dans notre société, il nous fait fonctionner ensemble : on ne pourrait vivre avec des prestations payantes systématiquement.

Le nombre de cartes postales éditées n'est pas prédéterminé, il diffère de deux à quatre mille. Jusqu'à 2002, l'artiste les éditait lui-même, à Mexico. Puis ce sont les institutions qui financent les projets qui doivent les éditer. En effet, à chaque fois qu'un établissement désire montrer le travail de Francis Alÿs, il doit rééditer la carte postale correspondante, et la traduire dans la langue où elle est distribuée. Elles sont toujours gratuites et il n'est pas possible de les commercialiser.

Sont-elles des traces de l'exposition (éditées par le musée…) et de l'action (présentée au recto) ? Ce qui est certain, c'est qu'elles fonctionnent comme vecteur de souvenir, à la manière de celles que nous achetons. Envoyer une carte, c'est aussi une façon de dévoiler à l'autre que nous pensons à lui. Est-ce ainsi que nous pouvons appréhender les cartes de l'artiste : il nous montre qu'il pense au spectateur, à l'exposition, aux modes de transmission de ses actions ? Elle est un vecteur de l'action, elle permet sa retransmission. À la manière des histoires qui s'infusent dans la ville, ces cartes peuvent se propager, être envoyées, et diffuser ainsi l'acte furtif réalisé par l'artiste. Il est intéressant de constater que sur Vidéomuseum, aucun musée ou Fond Régional d'Art Contemporain ne semble posséder de carte postale. Elles ne sont effectivement pas considérées comme œuvres : j'ai pu avoir accès à certaines

[1] Voir annexe, DOCUMENT n°3, « Photographies et légendes des cartes postales conservées à la bibliothèque Kandinsky », pages 17 à 33.

d'entre elles à la bibliothèque Kandinsky, où elles sont conservées dans le dossier d'artiste, avec les articles de presse.

3. Un « livre d'artiste » au tirage non limité

L'artiste a créé un objet commercialisable produit à grande échelle, dont le nombre d'exemplaires n'est pas limité : *Sometimes doing something poetic can become politic and sometimes doing something politic can become poetic, The green line*[1]. Il s'agit d'un objet constitué d'un DVD et d'un livre édité à deux mille exemplaires (et réédité si l'occasion de présente) vendu pour 20 $, lors de l'exposition du même nom à la galerie David Zwirner à New York en 2007. La vidéo reproduite sur le DVD le présente, un pot de peinture à la main, marchant à travers Jérusalem, des extraits sonores d'interviews ponctuant l'action. Considérée comme « documentation d'une action », cette vidéo ne correspond pas au nombre d'édition habituellement rencontré (unique).

Le livre fut entièrement conçu par l'artiste. La première page présente une carte de la Palestine où ont été tracées les lignes séparant la cité de Jérusalem en deux. Puis un texte, traduit en anglais, arabe et hébreu, écrit par l'artiste, expose les préoccupations de Francis Alÿs sur ce sujet. Les pages suivantes retranscrivent les entretiens que l'artiste a réalisé avec différentes personnalités, chacun étant retranscrit sur une page de couleur qui lui est propre.

Il est intéressant de constater qu'il s'agit pour les institutions d'un document. En effet, un exemplaire est conservé à la bibliothèque Kandinsky (toutefois en accès surveillé). Cet objet est un travail autonome, « un livre d'artiste » agrémenté d'un DVD, destiné à diffuser son travail. Son prix modique lui permet d'être un moyen de retransmettre son action plus facilement. Ainsi, il propage son histoire, propose son protocole, les présente tout simplement à un public.

Francis Alÿs apporte une importance considérable à la médiation (fait de servir d'intermédiaire) de ses actions, via les objets. De plus, il enregistre ses marches furtives afin de leur donner une pérennité. Mais les objets conservés dans les musées ou bibliothèques ne sont pas des enregistrements à l'état brut. L'artiste s'en sert comme d'une matière première pour d'autres travaux, dans un souci presque pédagogique. Le medium photo ou vidéo n'est jamais présenté pour lui-même. Ainsi, la légitimité de l'enregistrement n'est plus

[1] Voir annexe, DOCUMENT n°13, « Sometimes doing something poetic can become politic and sometimes doing something politic can become poetic, The green line, Livre d'artiste, exp. galerie David Zwirner, New York, 2007 », page 43.

problématique, la question de l'auteur est réglée. Toutes ces réalisations sont des vecteurs de l'action furtive, des inducteurs pour le spectateur, qui consistent à faire « remonter par le raisonnement ou l'intuition de certains indices à des faits qu'ils rendent plus ou moins probables »[1].

D/ prééminence d'une production sur une autre ?

Il est important de s'interroger sur un primat éventuel d'une production afin de savoir ce qu'il faut exposer et quel discours articuler. En effet, y a-t-il une antériorité d'un discours, d'une position, ou de la propriété intellectuelle attachée à un concept sur la matérialisation ? Y a-il prééminence de l'action, de l'histoire, du protocole sur la vidéo, la photo peinte, le livre, la carte postale ? Toutes ces « choses » peuvent êtres vues des instruments de la marche ; elles permettent de l'exécuter ou de la retransmettre. En conséquence, y a-t-il prééminence d'un « instrument » sur un autre ?

1. Prééminence de l'idée sur l'action ?

Est-ce que le concept (histoire, axiome, protocole) prime sur la réalisation (l'action et l'enregistrement) ? Ces questions se rapprochent des préoccupations des artistes conceptuels.

a) Un art proche des préoccupations de l'art conceptuel

C'est en 1961 qu'Henry Flynt propose et définit l'art conceptuel, terme marquant plus une tendance ou un courant que des artistes proprement dits : « Les concepts, sont à l'Art Concept ce que le son est à la musique, un matériau de base. »[2] L'art conceptuel tel qu'il se définit au début des années 60 propose des solutions pour échapper à ce qui était considéré comme un ensemble de compromissions (avec le marché, le pouvoir, l'institution). Il cherche à ouvrir une relation critique avec les cadres de l'art. L'accent est porté non sur le seul résultat, mais sur le processus créatif lui-même : projet, programme, intuition ou concept. L'œuvre est le concept. Comme Lucy Lippard l'a formulé dans son livre *Six years : the Dematerialization of the Art Object* (1973), les artistes de l'art conceptuel ont développé des œuvres dans lesquelles « l'idée est primordiale et la forme matérielle est secondaire, légère, éphémère, pauvre, sans prétention et/ou dématérialisée. »[3] Or, c'est exactement les questions soulevées par les travaux autour de la marche de Francis Alÿs : l'idée est primordiale et la

---

1 Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française, Dictionnaires le Robert, Paris, 1996.

2 FLYNT Henry , cité dans *Art conceptuel, formes conceptuelles*, SCHLATTER Christian, cat. exp. Paris, Galerie 1900-2000, 1990, page 5.

3 LIPPARD Lucy, *Six years : the Dematerialization of the Art Object*, Univeristy of California Press, Berckley, / Los Angeles/London, 1973, dans « escape attemps », page vii.

forme matérielle est évanescente ou documentaire ; donc peut être secondaire ?

Tony Godfrey affirme qu'il n'y a pas de définition communément acceptée de l'art conceptuel. Il propose celle-ci : « L'art conceptuel ne s'attache ni aux formes ni aux matériaux, mais aux idées et aux sens. Aucun moyen d'expression ni aucun style ne le définissent, il résiderait plutôt dans la manière dont il interroge la réalité de l'art. L'art conceptuel remet en question le statut traditionnel de l'objet d'art en tant qu'objet unique, de collection ou de marchandise. »[1] Or, nous l'avons vu, Francis Alÿs s'attache à poser un axiome, et s'oppose radicalement à l'économie du marché de l'art, comme lorsqu'il distribue ses cartes postales gratuitement. « Cet art emprunte différentes apparences : objets du quotidien, photographies, cartes, vidéos, graphiques, et surtout, le langage. »[2] Les objets produits par l'artiste épousent parfaitement cette définition : vidéos, photos, textes, livres…

b) Mais une action indispensable

L'assistant de l'artiste m'a affirmé que la pièce doit absolument se dérouler, être produite, afin d'exister. Sa création dans le réel modifie la nature de l'action, ouverte à l'imprévu. Sa production déterminera sa forme ! En cela, Francis Alÿs s'éloigne des théories puristes de l'art conceptuel : le concept ne prime pas sur la réalisation, ils se nourrissent l'un de l'autre. Cuauhtémoc Medina dans le catalogue de l'exposition *Francis Alÿs* d'Antibes affirme : « ce que l'on appelle improprement néo-conceptuel n'est rien d'autre que la condition de l'artiste qui se soumet à un modèle de pratique auto imposé et original. Faire de l'art, (…) c'est s'en tenir résolument à une matrice productive. »[3] Francis Alÿs, en appliquant ses protocoles dans la ville à travers son corps en marche, applique une « matrice productive », mais vient se frotter au réel et accepter ses influences.

Francis Alÿs se soumet à un protocole, utilise de nombreux matériaux, s'appuie sur le langage, va à l'encontre du marché de l'art et de l'œuvre iconique et unique. En cela, il est un héritier des interrogations soulevées par l'art conceptuel. Ses travaux sont toujours réalisés d'après une idée en particulier, mais il va la matérialiser dans l'action éphémère. Il n'est donc pas un artiste purement conceptuel.

2. Prééminence de l'action sur l'objet ?

Y a-t-il une prééminence de l'action sur la production d'objet ? Notre vision

1 GODFREY Tony, *L'art conceptuel*, éditions Phaidon, Paris, 2003, page 4.

2 Idem, page4.

3 MEDINA Cuauhtémoc dans *Francis Alÿs*, cat. exp. Antibes, Musée Picasso d'Antibes, RMN éditions, Paris, 2001, page 7.

traditionnelle de l'art nous fait penser que l'objet matériel, l'œuvre d'art, est le but, le résultat du travail, le médium du propos. Francis Alÿs s'accommode-t-il de l'abolition de la nécessité de créer des objets ?

a) Des objets vecteurs de son action

L'artiste utilise un art de la litote, qui consiste à faire entendre le plus en disant le moins. Ses actions utilisent une forme d'entropie, elles s'épuisent et disparaissent. Pourtant, sa réflexion sur les aspects immatériels, éphémères et impalpables de ses actions ne peut exister sans une prise de conscience toute matérielle du monde. À l'encontre de la conception orthodoxe de l'art conceptuel, l'aspect matériel du travail de Francis Alÿs n'est pas secondaire. Les objets font partie intégrante du langage pour être des diffuseurs de l'histoire, pour infiltrer le réel. Il matérialise par des formes visuelles et parfois sonores ce qui est imperceptible. Il ne célèbre en rien l'immatérialité.

b) Ou « documents performatifs »

Nous l'avons vu, en l'absence de tout dispositif de cadrage susceptible de distinguer l'art de la simple réalité, les activités artistiques de Francis Alÿs ne sont pas vues comme telles : sa pratique a « un faible coefficient de visibilité artistique ». Comment faire alors pour y avoir accès ? « Cela est l'une des raisons pour lesquelles il importe de temps à autre de reterritorialiser ces pratiques à faible coefficient de visibilité artistique dans des espaces-temps propres à l'art sous forme de documentation. »[1] En effet, comment rendre visibles en tant qu'art les actions pratiquées par Francis Alÿs ? Comment activer sa visibilité ? Pour Stephen Wright, les travaux considérés comme « documentation » par l'artiste sont des *documents performatifs* : le document *active* la proposition. Il ne se contente pas de re-présenter l'action, il la fait exister en tant qu'art. Le terme document provient du latin *documentum*, « ce qui sert à instruire » ; le document performatif *instruit* le public en disant : ceci est de l'art ! « Ces documents ne remplacent pas l'action, ils la rendent perceptible. L'art, lui, accepte d'agir et d'être jugé *in absentia*. »[2] Ils permettent à l'acte d'être vu comme proposition artistique, et transforme alors le statut de l'activité symbolique : grâce au document performatif, tirer un petit chien sur roulettes dans les rues de Mexico n'est plus vu comme un acte vain et futile mais comme une suggestion artistique. Les actions de Francis Alÿs seraient alors des actes à faible coefficient de visibilité qui ont besoin du document pour êtres activés. Ils sont heuristiques et permettent de rendre accessible l'action en tant qu'art. Les objets sont produits

[1] WRIGHT Stephen, « L'avenir du ready-made réciproque : valeur d'usage et pratiques para-artistiques », *Parachute*, n°117, 2004, pages 118-138.

[2] WRIGHT Stephen, interview avec THOUVENIN Corinne, « Laboratoire », *le RARE (Réseau d'Art, Recherche et Essai)*, www.le-rare.com/laboratoire.php

pour donner un accès sensible à une intervention terminée ; ils ne sont donc pas secondaires, mais indispensables !

3. Prééminence d'un objet ou d'une production ?

Francis Alÿs ne revendique pas l'immatérialité, le primat du concept sur sa réalisation. De plus, son action, pour être vue, dépend des objets produits. Mais y a-t-il une production première, originale ?

a) Une conjonction d'idiomes

Rosalind Krauss dans *Une répétition post moderniste*[1] pose des questions similaires, appliquées à l'œuvre d'Auguste Rodin, sculpteur français de la fin du XIX^{ème} siècle. En effet, la notion de « bronze authentique » semble avoir peu de sens pour cet artiste, qui entretenait une relation extrêmement distante avec la fonte de ses oeuvres. Elle avait lieu la plupart du temps dans des fonderies où le sculpteur ne se rendait jamais pour surveiller l'exécution. Or, nous l'avons vu, Francis Alÿs n'hésite pas à déléguer, à collaborer avec des artisans. Le chien aimanté de *The collector* fut réalisé en collaboration avec l'ouvrier Felipe Sanabria, puis il fut tiré à quatre-vingts dix-neuf exemplaires pour le magazine *Parkett*.

Mais Rosalind Krauss relève que le problème de la reproductibilité ne s'applique pas uniquement aux considérations techniques liées à la fonte des œuvres de Rodin ; « Il loge au cœur même de l'atelier Rodin (…). Car les plâtres qui forment le noyau de son œuvre sont eux-mêmes des moulages – des multiples potentiels. Et c'est de cette multiplicité que naîtra la prolifération structurelle qui est au fondement de l'œuvre impressionnante de Rodin. »[2] Elle prend alors pour exemple *Les trois ombres* qui couronnent *La porte de l'enfer* (1880-1917). Il s'agit ici de trois figures identiques, qui, assemblées, forment alors une autre œuvre, selon le procédé du « marcottage ». Rosalind Krauss souligne qu'il semble absurde de se demander laquelle des figures des *Trois ombres* est l'original. Pourquoi n'en irait-il pas de même pour Francis Alÿs ? Lorsqu'il reprend les images et les textes de ses actions, les réunit en carte postale ou les assemble pour ne former plus qu'un travail autonome (comme celui que possède le FRAC Rhône-Alpes), il n'y a pas lieu de savoir s'il y a un original, un primat d'un objet sur un autre. « La porte est elle-même tout entière un exemple parfait du travail modulaire de Rodin, chaque figure y étant plusieurs fois répétée, restituée, réassociée ou recombinée de façon obsessionnelle. (…) Or, Rodin, dans son travail, privilégie à tel point le

[1] KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Edition Macula, Paris, 1993, traductions Jean pierre Criqui, page 132.
[2] Idem, page 132.

principe de la reproduction que celle-ci traverse de bout en bout *tout le champ* de la sculpture. »[1] Il en est de même pour Francis Alÿs, où nous pouvons observer une conjonction d'idiomes dans son œuvre : il utilise des langages différents pour traduire la même chose. Ses personnages, ses histoires, ses protocoles se retrouvent dans de nombreux travaux aux médias variés.

b) Exemple : *Time is a trick of the mind*

Le Museum für Modern kunst a exposé différents travaux de Francis Alÿs en 2004, lors de l'exposition *Time is a trick of the mind*. Nous pouvions y voir le dessin animé éponyme datant de 1998, et fait pour être vu en deux petites versions projetées juste au-dessus du sol sur un mur[2]. Le dessin animé raconte une action avec laquelle nous sommes tous familiers : le protagoniste, vu de dos, joue avec un bâton contre des grilles, écoutant le son différent que cela produit selon la vitesse de la marche et la façon d'appuyer. Les deux rythmes produits, très monotones, se superposent puis se décalent et crée une nouvelle cadence, une interférence. Vingt quatre dessins intitulés aussi *Time is a trick of the mind,* datant de la même année, réalisés à l'aide de crayon et d'huile sur papier (28 × 35,5) étaient accrochés au mur. Quatorze études du dessin de la main de *Time is a Trick of the mind*, datant de 1993 (crayon sur papier, 26,3 × 31,5 cm), étaient présentés. Est-ce une étude pour le dessin animé ou pour la peinture ? En effet, un tableau à l'huile et encaustique sur toile, *The nightwatcher I (*1997-1999,14,3 × 18 cm)[3], était aussi exposé : un personnage marche, son bâton contre une grille. Le style est indéfini, mélancolique, énigmatique. Enfin, le catalogue de cette exposition, édité par le Museum für Modern kunst, est constitué d'un flip book[4] : en faisant défiler les pages rapidement, nous pouvons voir un homme marchant le long de grilles, faisant rebondir son bâton dessus ; c'est exactement le dessin animé.

Mais pourquoi évoquer une exposition où l'enregistrement de l'artiste en mouvement est absent ? Pour mieux prouver en quoi il n'y a pas de séquence ordonnée spécifique dans le travail de l'artiste, qui signifierait que la peinture précède l'action ou vice-versa. Il a en effet exécuté un acte similaire, huit ans après, à Londres. Filmé par Rafaël Ortega, il en résulte une vidéo de cinq minutes, en noir et blanc, où l'artiste, de dos, fait sonner un bâton sur les grilles

---

1 KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes,* Edition Macula, Paris, 1993, traductions Jean pierre Criqui, page 133.

2 Voir annexe, DOCUMENT n° 15, « Photographies du catalogue d'exposition *Times is a trick of the mind* au Museum für Moderne kunst, Revolver éditions, Frankfort, 2004 », page 46.

3 Idem, page 47.

4 Ibidem, page 48.

et l'architecture. Elle s'intitule *Railings* (Londres, 2004)[1].

c) Un original insituable

L'œuvre d'art, entendue comme matrice ou archétype, comme original, est insituable, non localisable. La notion de série, de multiple, joue un rôle déterminant dans le travail de Francis Alÿs. Il s'inscrit dans une pratique de la répétition : son idée se disperse dans une mobilité de formes, à l'image des déambulations à travers la ville. Il fait un usage égal de la peinture, du dessin, de la photo, de la vidéo, et des actions temporaires. L'atelier et la rue se nourrissent l'un de l'autre. Il détourne et décline la même idée d'une manière foisonnante. Un projet se verra porté d'un medium à un autre, conférant ainsi une « mutabilité » à son champ d'opération.

Malgré cette diversité, chaque travail peut être considéré comme indépendant, chaque medium a son effet unique, même s'ils sont tous reliés ou ont la même iconographie, aucun n'est capable de dire exactement ce que l'un signifie pour l'autre.

Francis Alÿs réalise des actions non monumentales au service d'une histoire, d'une fiction qu'il va introduire dans la réalité en suivant un protocole précis, à l'aide d'outils préparatoires. Afin que ses actions soient pérennes, l'artiste enregistre ses déplacements artistiques à l'aide de la vidéo ou de la photographie. Pour qu'elles soient visibles en tant qu'art, qu'elles bénéficient d'un public réel, il réalise des artefacts à partir de ces enregistrements, des documents performatifs. Il passe d'une activité à une autre, d'un medium à un autre, les juxtapose, déplace son rôle d'artiste, le rend insaisissable. Son idée se disperse dans une mobilité de formes, à l'image de ses déambulations à travers la ville.

Ces documents sont des vecteurs de l'action, mais, présentés dans une exposition, sous une vitrine, deviennent-ils objet d'art (le musée légitimerait alors l'objet) ou sont-ils montrées comme des témoins, qui auraient pour but d'être des médiateurs entre l'action absente et le spectateur ?

[1] Voir annexe, DOCUMENT n° 16, *Railings* (Londres, 2004), page 49.

Exposer les actions furtives : exposer des documents

Le terme *expositio* (XI^{ème} siècle) désigne la « mise en vue ». Lorsqu'en 1961 Harald Szeemann monte l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes*, il montre une nouvelle conception de la création artistique : l'importance du geste dans la création. Or, comment exposer ce geste ? L'activité de l'homme, de l'artiste est primordiale. Déjà avec les deux films d'Hans Namuth présentant Pollock en pleine action, le geste avait été montré. Mais dans l'exposition de Szeeman, les artistes ne sont pas faiseurs d'objets, ils n'utilisent pas de matière noble et désacralisent l'art dans l'idée d'abattre les frontières qui le sépare de la vie. L'objet final passe au second plan. Szeeman a changé le mode de présentation en introduisant l'activité et la vie au sein même de l'exposition. Au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, les expositions se trouvent ainsi bouleversées par l'émergence de pratiques éphémères. La marche est un art de l'instant et de l'action ; elle n'est jamais présente dans les expositions. Pourtant, le travail de Francis Alÿs investit régulièrement le lieu muséal : comment est-il « mis en vu »?

A/ Donner à l'action une visibilité artistique

a) La transmission différée, un paradoxe ?

Les actions de Francis Alÿs ne sont pas « démonstratives », il s'agit d'une rencontre incongrue entre le passant et l'artiste. Le témoin est alors surpris, irrité, interloqué. Dans une exposition, les réactions perdent de leur puissance, il n'y a plus de surprise à proprement parler : le musée en effet offre une reconnaissance à son travail, une forme de légitimité. Lieu dit « d'excellence et d'autorité », les visiteurs sont face à la difficulté de se sentir dignes d'articuler un jugement vis-à-vis de celui des spécialistes. Leur réaction est donc radicalement opposée : ils vont chercher à comprendre ce qu'ils observent, ce qui n'est probablement pas le cas dans la rue. L'expérience physique du spectateur face aux objets exposés dans le musée est, de plus, très différente de la rencontre fortuite dans la ville : le visiteur peut revenir sur une photographie, y passer plus de temps, et l'image montrée est choisie pour ses qualités évocatrices. En outre, le texte vient expliciter le sens de l'action. Au contraire, une marche en milieu urbain de Francis Alÿs requiert le spectateur de manière dynamique, elle le sollicite par l'interrogation et le mouvement. Que signifie alors un art contextuel, tissé dans un lieu précis, à un moment particulier, dans une durée limitée, faisant partie d'un tout, lorsqu'il est retransmis hors de son contexte, dans un lieu d'art ?

« C'est aussi et simultanément ouvrir le déplacement à une transmission directe et

différée. Directe lorsque le spectateur assiste *in vivo* à l'action et constate que quelque chose de singulier se passe, se déroule, dont il est le témoin muet et surpris, atteint probablement par une attraction dans la ville. Différée lorsque l'espace d'exposition propose au public de rencontrer le déplacement mis en forme, le geste ciné-plastique et de faire, lui-même, l'expérience de cette apparition. »[1] Le public n'a accès à l'action urbaine que par le biais des objets autour de la déambulation, lorsque ceux-ci sont exposés. Ce n'est donc pas l'art contextuel, l'action furtive elle-même, qui vient dans le musée, mais la retransmission via des preuves, des témoignages d'un acte passé, qui fonctionnent par induction. Jamais l'acte n'existe dans le musée. Il s'agit donc d'une communication différée, d'une retransmission de la marche.

b) Des productions faites pour être « mises en vue »

Il serait hypocrite d'accuser les institutions de vouloir introduire dans leurs murs un art qui les fuit. En effet, l'artiste crée une traduction visuelle et un dispositif de mise en vue destinés au monde de l'art : des vidéo courtes et claires, des photographies choisies selon leur dimension heuristique, des cartes postales gratuites… L'artiste, en créant de tels objets, ou en gardant ses outils de spéculation, choisit lui-même de transmettre l'action furtive dans le musée. La circonstance de l'exposition est donc inscrite dans l'exercice de la pratique artistique de Francis Alÿs.

De plus, ses actions sont pour la plupart réalisées à l'invitation d'une institution. Par exemple, *The looser / The winner* (1998) est réalisé à l'invitation du Musée Nordique de Stockholm, *Duett* (1999) à l'occasion de la quarante huitième biennale de Venise, *The leak (*2003) sur appel du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris lors de son déplacement au Couvent des Cordeliers… « Dans ce cas, l'artiste instrumentalise à son tour la structure artistique, mais sans haine : parce qu'elle est là, parce qu'elle a des moyens, parce qu'elle est une chambre d'échos médiatique, parce que l'on peut l'utiliser à son gré, pour ce que l'on est et pour ce que l'on fait. Et parce que la structure artistique est aussi, *last but not least*, le lieu de la dé-solitude de l'artiste – ce lieu même où ce qu'il a accompli en aparté, dans une interrogation solipsiste, trouve l'opportunité du partage (sensible, esthétique, intelligible). »[2]

Ainsi, Francis Alÿs a besoin de la caution d'une organisation en tant que pratique artistique ; il ne revendique pas de sortir des lieux de l'art, mais travaille en collaboration avec eux.

---

1 DAVILA Thierry, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX e siècle*, éditions du regard, Paris, 2002, page179.

2 ARDENNE Paul, « L'art est partout, définitivement, l'institution aussi », dans BABIN Sylvette *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Edition Esse, Montréal, Canada, 2005, page 116.

c) Pour distinguer l'art

La transmission directe de l'action exécutée dans la ville remet en question l'espace muséal : en effet, elle s'accomplit sans lui. Pourtant, l'acte ne peut exister en tant que proposition artistique sans une reconnaissance. « Le problème d'office posé par "l'illimitation" du lieu de l'art est, pour l'artiste, le suivant : rester visible en dehors du lieu institutionnalisé. Il est patent, en la matière, que la plupart des formules artistiques "hors lieu" demeurent invisibles (…). »[1] Les « documents performatifs » ne peuvent être « performants » que s'ils sont vus. Être présenté « engendre une *expérience structurée* qui permet de distinguer le mode de la réceptivité esthétique des autres activités de la vie quotidienne. »[2] Exposer les documents autour des marches de Francis Alÿs consiste alors à distinguer la proposition artistique des activités de la vie quotidienne (détricoter son pull, porter un tableau sous le bras…) .

« Si l'on peut parler d'une nouvelle pratique situationniste, c'est semble-t-il dans le souci des artistes de pratiquer, à l'instar des situs, le détournement tout en maintenant, contrairement à eux qui prônaient une dissolution de l'art dans la vie quotidienne, une autonomie de la pratique artistique figurée par l'arrière-plan toujours présent de l'espace institutionnel. Cet arrière-plan, valant comme mise en tension, pose finalement la mise en cohabitation entre le lieu et le non-lieu et permet de dépasser la visée utopique d'une simple extension du domaine de la pratique artistique, réputée ouverte et accessible à un nouveau public. [3]» En artiste post moderniste, la position de Francis Alÿs n'est pas radicale. Il ne cherche pas à modifier la définition du lieu de l'art, ni à proclamer son extension. Il questionne, imperceptiblement, s'insère dans les failles, interroge le rapport de cohabitation entre l'artiste dans la rue et les lieux de l'art. Pour exister en tant que pratiques artistiques, ses actions ne peuvent se passer de la mise en vue des documents.

B/ Deux expositions françaises : des documents dans le musée

Rester dans le cadre des expositions françaises me permet de rencontrer les gens concernés. J'ai donc choisi de m'appuyer plus particulièrement sur l'exposition *La cour des*

1 ARDENNE Paul, « L'art est partout, définitivement, l'institution aussi », dans BABIN Sylvette *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Edition Esse, Montréal, Canada, 2005, page 116, page 114.

2 RITTER Kathleen, «Comment reconnaître ne pratique furtive ? Guide de l'usager », dans *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, dirigé par BABIN Sylvette, Edition Esse, Montréal, Canada, 2005, page 204.

3 CAILLET Aline, « Détournements, infiltrations, perturbations, Eléments pour une nouvelle pratique situationniste » dans *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, dirigé par BABIN Sylvette, Canada, 2005, page 126.

miracles (2005) du Musée des Beaux Arts de Nantes, car elle fut la seule exposition monographique en France à présenter les travaux qui nous intéressent. L'exposition *Ici, Ailleurs* (2004) fut, quant à elle, l'opportunité d'une commande ; l'artiste réalisa à cette occasion sa seule action en France.

1. L'exposition *La cour de miracles* (2005) au Musée des Beaux Art de Nantes

a) Une exposition d'art contemporain dans un musée du XIX^{ème} siècle

L'exposition *Francis Alÿs, la cour des miracles* eut d'abord lieu au Kunstmuseum de Wolfsburg sous le titre *Walking around the studio,* avant de migrer au Musée des Beaux Arts de Nantes du 8 janvier au 28 mars 2005. Elle a pour sous-titre « Tout ce que j'ai vu, entendu, fait ou défait, compris ou mal compris dans un périmètre de dix pâtés de maisons autour de mon atelier, dans le Centro historico de la ville de Mexico. » Dans une page de ses carnets de croquis, l'artiste énumère diverses occupations qu'il réunit sous la rubrique « la cour des miracles » : marchants ambulants, dormeurs, mendiants, aveugles, prostituées, amants, fumeurs, dans une acceptation globale de la condition humaine. Il fait référence ainsi aux quartiers de Paris où la pègre se réunissait au Moyen Âge. À la nuit tombée, les infirmités des mendiants disparaissaient, comme par miracle. L'exposition, comme un espace de représentation sociale de Mexico, présente une sélection de travaux issus des interventions de Francis Alÿs près de son atelier.

Musée du XIX^{ème} siècle, construit spécialement pour recevoir une collection de tableaux léguée par l'Etat, le Musée des Beaux Arts de Nantes correspond, en quelque sorte, à l'image stéréotypée du musée traditionnel. Bâti par l'architecte d'origine nantaise Clément-Marie Josso, le plan est organisé autour d'une cour centrale couverte d'une verrière, dans un style éclectique. Un circuit de galeries et de salles entoure le patio. L'espace offert correspond au prototype critiqué par Pierre Bourdieu dans *L'amour de l'art* : celui de « musées bourgeois » qui « trahissent dans les moindres détails chez les uns le sentiment d'appartenance et chez les autres le sentiment de l'exclusion… l'intouchabilité des objets, le silence religieux qui s'impose aux visiteurs, la solennité grandiose du décor et du décorum, colonnades, vastes galeries [1]», soit tout ce que les artistes d'avant garde ont systématiquement condamné dans leurs œuvres et propos. Présenter l'art contemporain dans un musée du XIX^{ème} siècle est, au fond, un tour de force : l'introduction « anachronique » d'œuvres contemporaines dans une architecture ancienne.

[1] BOURDIEU Pierre, cité par MILLET Catherine, « L'art moderne est un musée », *Art press*, juin 1984, n°82, pages 32 à 37.

b) Parcours

L'exposition a lieu au rez-de-chaussée, dans les cinq salles dévolues habituellement à l'art moderne, relégué dans les réserves pour l'occasion. Les murs sont peints en blanc, le sol est en parquet, les fenêtres voilées. Un plan de la ville de Mexico est exposé pour chaque acte de l'artiste afin de montrer le périmètre autour de l'atelier, et restituer ainsi le contexte aux visiteurs.

Le parcours commence par la salle 1, à gauche de l'entrée[1]. Nous pouvons y voir un petit tableau appartenant à la série des « Déjà vu » réalisée par l'artiste : chaque toile a une copie, dispersée dans l'exposition. Souvent elles sont placées dans les coins, près des portes, relativement loin de son original, ce qui perturbe la sensation du spectateur en provoquant un sentiment de « déjà vu ». *Cuentos patrioticos* (Mexico, 1997), est une autre version de la « vidéo œuvre » où Francis Alÿs tourne autour du mât de la place Zocalo suivi par des moutons. La vidéo, de 18 minutes, est rétro projetée en boucle sur un écran de 4 × 2,3 mètres à l'aide d'un lecteur DVD branché à un rétro projecteur. Toutes les vidéos projetées dans l'exposition nécessitent un projecteur de 2500 lumens au minimum et sont diffusées en boucle. Un amplificateur et deux hauts parleurs simples, en cube noir régulier, permettent la diffusion du son (chaque mouton entre au son d'une cloche). Des photos et de la « documentation »[2] sont présentés sur des tables, sous vitre, éclairés de près par des lampes en métal pendues au plafond[3]. Toutes les vitrines sont éclairées de cette manière-là.

Dans la salle 2, *Bottle* (Mexico, 1997) est diffusée sur le mur. Nous pouvons voir le cheminement d'une bouteille en plastique dans la ville, poussée par le vent. Dans l'angle en face, l'artiste pousse un bloc de glace : *Paradox of Praxis (Sometimes doing something leads to nothing)* (Mexico,1997)[4] est une vidéo projetée sur le mur, avec 174 cm de large. Ce travail nous intéresse tout particulièrement car, nous l'avons vu, il s'agit pour l'artiste d'une « documentation d'une action ». Aucune ne diffuse de son. Des photographies autour de la réalisation de ces pièces sont présentées sous vitrine. Les diapositives de *Sleepers* (Mexico, 1999-2002) sont projetées à l'aide d'un timer et d'un projecteur zoom grand angle 120mm minimum, posé à même une table, tout prés du mur, afin que l'image soit petite, discrète.

---

1 Voir annexe, DOCUMENT n° 17, « Plan de l'exposition *Francis Alÿs, La cour des miracles* au Musée des Beaux Arts de Nantes 2005 (rez-de-chaussée) », page 50.

2 Voir annexe, DOCUMENT n°18, « Liste des œuvres, documents et meubles des expositions *Francis Alÿs, Walking Distance From The Studio*, au Kunst Museum deWolfsburg,(2004) et *La cour des miracles* au Musée des Beuax Arts de Nantes (2005) », page 50.

3 Voir annexe, DOCUMENT n° 21, « Photographies de vues de l'exposition *Francis Alÿs, La cour des miracles*, au Musée des Beaux Arts de Nantes, 2005 », page 60.

4 Idem, page 61.

Nous y observons la succession de gens dormants dans les rues de Mexico.

La salle 3 expose *Zocalo* (Mexico, 9 mai 1999), une vidéo de douze heures montrant la place centrale de Mexico en temps réel. Les gens se protégent dans l'ombre du grand mât comme sous l'aguille d'un cadran solaire. La vidéo est rétro projetée sur un écran de 266 cm de large, posé sur un socle, tandis que des hauts parleurs sont installés sur des piédestaux, comme ceux d'une ville. Un canapé est disposé en face pour le visiteur. Des « photographies, cartes postales et dessins »[1] sont placés sous vitrine. Dans le couloir, *Beggars* (Mexico, 2002-2004), est diffusée sur le sol. Je n'ai eu accès à aucune documentation sur ce travail.

Dans la salle 4, sur un tapis de style oriental, quarante-cinq chiens aimantés sur roulettes sont disposés à même le sol (*Ghetto Collector* Mexico). Les visiteurs sont conviés à sa promener dans l'exposition en les tirant derrière eux. Aucune image de l'action exécutée par Francis Alÿs n'est montrée. Cependant, un plan de la ville de Mexico retrace le parcours qu'avait fait l'artiste en 1991. Dans la même salle est exposée *Vivenda para todos* (Mexico, 1994) : des affiches politiques récupérées sont présentées au mur. *Barenderos* (Mexico,1994) est une autre œuvre pour laquelle je n'ai jamais rencontré de documentation. Elle est projetée à l'aide d'un moniteur. *Ambulantes* (Mexico, 1993-2002) est une série de diapositives projetées sur le mur, montrant des commerçants poussant ou tirant de lourdes marchandises[2].

Dans la salle 5, douze modèles et études pour *The collector* (Mexico, 1991) sont présentés sur une étagère, accompagnés de documentation[3]. Ces prototypes ne peuvent pas être manipulés. Dans une pièce noire construite dans la salle 5, reprenant le vieux dispositif de la caméra obscura, les murs peints en « gris souris », est présentée *Cantos Patrioticos (*Mexico, 1999), une vidéo où nous pouvons voir et entendre un groupe de mariachis chantant la chanson d'un homme « perdu entre deux eaux ». La traduction est proposée au visiteur. Deux moniteurs de 64 cm de diagonale diffusent la vidéo, alors que celle-ci est aussi projetée sur le mur en face (193 × 114 cm). Six hauts parleurs propagent la musique, grâce à trois amplificateurs. Des coussins sont disposés au sol pour le visiteur. En dehors de ce cube, *Untituled, Looking up* (Mexico, 2001) est projeté sur un écran de 129 × 90 cm. Francis Alÿs regarde un point fixe dans le ciel, jusqu'à ce que des passants s'arrêtent pour observer à leur tour. Puis l'artiste part, et les gens finissent par se disperser. Deux baffles diffusent le son de la ville.

---

1 Voir annexe, DOCUMENT n°18, « Liste des œuvres, documents et meubles des expositions *Francis Alÿs, Walking Distance From The Studio*, au Kunst Museum deWolfsburg,(2004) et *La cour des miracles* au Musée des Beuax Arts de Nantes (2005) », page 52.

2 Voir annexe, DOCUMENT n° 21, « Photographies de vues de l'exposition *Francis Alÿs, La cour des miracles*, au Musée des Beaux Arts de Nantes, 2005 », page 62.

3 Idem, page 63.

Re-enactments (Mexico, 2000) est projeté dans la dernière salle, dans un angle du patio, sur un mur peint en gris (180 cm de large)[1]. Quatre hauts parleurs et deux amplificateurs diffusent le son enregistré lors de l'action. Un canapé est installé en face, ainsi que le *story board* de l'action rejouée.

Ainsi, le visiteur effectue une plongée dans une *cour des miracles* mexicaine.

d) Les documents exposés sous vitrine

« Alÿs place des relevés et des plans aux murs ou dans des vitrines, pour documenter les images fixes et mobiles captées au cours de ses promenades à pied dans le centre historique de la ville de Mexico. »[2] En effet, en observant les photographies des vues de l'exposition, je m'aperçois que, systématiquement, ses œuvres s'accompagnent d'une documentation considérable sous la forme de dessins, notes, diagrammes et photographies arrangés sur de longues tables, protégés par une vitre. Cette façon de présenter la documentation est très classique et se retrouve dans de nombreuses expositions. Ainsi, leur statut semble être affirmé et revendiqué. Ces documents révèlent combien la pensée et les recherches sont signifiantes dans le travail de Francis Alÿs. « On découvre donc, sous des vitrines, (…), tout un tas d'éléments hétéroclites qui renvoient de près ou de loin aux œuvres et qui donnent une idée de la constellation d'associations, sources, emprunts, digressions, déviations qui sont en amont des pièces proprement dites. Le travail de la pensée (potentialité, tentatives, bégaiements, dérives, renoncements, choix et décisions), qui d'habitude est laissé hors champs, est ici rendu visible ; les limites de l'œuvre et la figure de l'auteur, elles, s'effacent. »[3] Mais je n'ai eu accès à aucune liste exhaustive de ce qui y était exposé. La « *check list* » de l'exposition itinérante (et donc ni exhaustive ni parfaitement exacte pour Nantes) se contente d'évoquer « ephimera pour » puis « cartes postales, dessins, photographies, texte »[4] etc. Rien ne vient caractériser ces documents ; ils sont considérés comme une « masse ».

Lorsque j'ai demandé à Aurélie Guitton, attachée de conservation chargée de l'art contemporain du Musée de Nantes, ce qui était présenté sous ces vitrines, celle-ci m'a répondu qu'il s'agissait de « croquis, notes, plans, peintures préparatoires ou œuvres, mais ils

---

1 Voir annexe, DOCUMENT n° 21, « Photographies de vues de l'exposition *Francis Alÿs, La cour des miracles*, au Musée des Beaux Arts de Nantes, 2005 », page 63.

2 BREERETTE Geneviève, *Le monde*, 26 février 2005.

3 WETTERWALD Elisabeth, « Guest Francis Alÿs », *O2*, 2005, n°33, page 32.

4 Voir annexe, DOCUMENT n°18, «Liste des œuvres, documents et meubles des expositions *Francis Alÿs, Walking Distance From The Studio*, au Kunst Museum deWolfsburg,(2004) et *La cour des miracles* au Musée des Beuax Arts de Nantes (2005) », page 51.

participent de l'œuvre »[1]. Ceci confirme mes interrogations : les documents se confondent avec les œuvres, se nourrissent les uns des autres. Les différencier est donc problématique.

e) L'exposition de vidéos

Cette exposition présente quatre travaux faisant partie du corpus que j'ai choisi d'étudier : *The collector* (Mexico, 1991), *Paradox of Praxis (Sometimes doing something leads to nothing)* (Mexico,1997), *Cuentos patrioticos* (Mexico, 1997), et *Re-enactments* (Mexico, 2000). Tous impliquent le corps de l'artiste en mouvement et sa représentation. Or, il est important de rappeler que les deux dernières s'avèrent être des œuvres. Projetées sur un écran, leur présentation est exactement la même que *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (Mexico, 1997), considérée comme « documentation d'une action ». Il n'y a donc pas de différenciation entre œuvre et document dans la présentation des vidéos. Même la fiche de salle[2] distribuée aux visiteurs ne fait aucune distinction ; les explications des travaux ont pour titre « œuvres présentées ». Nous y retrouvons pourtant la « vidéo document » où Alÿs pousse le bloc de glace…

De plus, la vidéo est un medium difficile à exposer. Le visiteur prend la projection en cours, en un point quelconque. En outre, elle est mise en relation avec d'autres objets participant de l'œuvre (la documentation, d'autres projections…), formant des installations, et le visiteur doit aller d'un medium à un autre. Enfin, les vidéos placées dans les mêmes salles posent le problème de l'interférence potentielle des contenus exposés. « Favoriser la réceptivité du visiteur demeure une difficulté. En effet, les contraintes architecturales liées à l'espace d'exposition sont à l'origine de difficultés insurmontables : l'acoustique du bâtiment, la gestion des niveaux de lumière ambiante, la distribution spatiale, l'installation électrique de base…sont autant de paramètres qui se superposent. (…) C'est la concurrence spatiale entre les œuvres qui semble la question la plus difficile à gérer. Le nombre d'œuvres à exposer à l'intérieur d'un espace déterminé joue un rôle prépondérant dans le processus de monstration. »[3] Or, nous l'avons vu, pour l'exposition de Nantes, plusieurs vidéos sont parfois dans la même pièce. S'agit-il d'une interférence voulue ?

---

1 Voir annexe, DOCUMENT n° 20, « Mail d'Aurélie Guitton, attachée de conservation chargée de l'art contemporain au Musée des Beaux Arts de Nantes, lors de l'exposition *Francis Alÿs, la cour des miracles* (2005) », page 58.

2 Voir annexe, DOCUMENT n° 19, « Feuillet distribué à l'entrée de l'exposition Francis Alÿs, *La cour des miracles au* Musée des Beaux-Arts de Nantes », page 56.

3 DE MEREDIEU Florence, « voyage au cœur de la chambre optique », dans *Exposer l'image en mouvement*, dirigé par CHAMBOISSIER Anne-Laure, FRANCK Philippe, VAN ESSCHE Eric, Collection Essais, La lettre volée, Bruxelles, 2004, page 43.

f) Un artiste commissaire

L'exposition fut organisée avec la participation directe de l'artiste, qui adapta la présentation de ses pièces aux lieux. Ici, le commissaire ne prétend pas parler par délégation à la place de l'artiste. Francis Alÿs est un metteur en scène : il choisit les œuvres, installées selon ses directives, avec l'aide de collaborateurs qui suivent ses instructions. Il outrepasse sa fonction et évince quelque peu l'institution.

S'il y a interférence entre les vidéos et le son, cela semble être totalement délibéré. Le visiteur, en entrant dans le musée, est assailli par le bruit de la ville de Mexico. « D'emblée, on est assommé par le bruit assourdissant d'une ville qui grouille et qui prend aux tripes. »[1] Ainsi, l'artiste fait entrer le visiteur dans son lieu de travail.

De plus, les « œuvres » fonctionnent comme des rappels les unes avec les autres, dans le principe de « déjà vu » clairement explicité par les petits tableaux disséminés dans l'exposition. Ainsi, le visiteur se promène dans un jeu de correspondances : la place Zocalo est le théâtre des opérations à deux reprises [*Zocalo* et *Cuentos patrioticos(patriotic tales)*] , les déchets sont les protagonistes de plusieurs de ses travaux (*Bottle* et *Collector*), « ce qui ne sert à rien » relève d'une vision poétique (*Pradox of praxis (Soetimes doing soething leads to nothing)* et *Untituled, looking up*). L'artiste joue sur les perceptions du visiteur, dans cette conception de la répétition qu'il aime à étudier. S'il ne différencie pas la présentation d'une vidéo considérée comme document d'une « vidéo œuvre », c'est par pur jeu : il brouille les pistes, reste ambigu, refuse tout catégorisme.

Enfin, le spectateur devient flâneur ! « Face à cette exposition, il faut se laisser gagner par l'apparent désordre, s'immerger dans cette ville imaginée, laisser son regard glisser sur des objets récupérés, fabriqués… Surtout laisser agir. »[2] Aller des objets aux vidéos, s'asseoir sur un sofa, traîner un petit *collector*… En effet, les *collectors* posés au sol peuvent être déplacés à l'aide de leur ficelle au sein de l'exposition. Le spectateur rejoue l'acte de l'artiste, se déplace, flâne, perd son temps, se laisse immerger par l'ambiance de cette *cour des miracles*.

2. Exposition *Ici, ailleurs* au Couvent des Cordeliers (2004)

a) Une action sur invitation pour ouvrir une exposition collective

The leak a été réalisée en octobre 2003 à Paris sur l'invitation du Musée d'Art Moderne de la Ville. L'artiste, muni d'un pot de peinture troué, marche du Musée jusqu'au Couvent des

1 MOULÈNE Claire, « La Cour des miracles », *Les Inrockuptibles*, janvier 2005, n°479.
2 AUMONT Yves, *Ouest France*, 14 janvier 2005.

Cordeliers, nouvel espace d'exposition, ouvert le temps des travaux dans le Musée. La ligne bleue marque ainsi le lien entre les deux lieux, et montre le chemin pour découvrir une programmation nouvelle : *Ici ailleurs* (janvier/février 2004). « L'implantation temporaire au couvent des Cordeliers offre l'opportunité de penser autrement les modalités de présentation de l'art. Cette première manifestation permet d'engager une réflexion sur le format de l'exposition collective thématique et de s'interroger sur son adéquation à la production artistique la plus contemporaine. (…) Sans s'articuler autour d'une thématique rigide, les travaux entrent ici en résonance (…). Tous questionnent la ville, le système de production artistique et architectural. »[1] Le thème de l'exposition est relativement libre, non rigide, permettant à l'artiste d'effectuer une action qu'il avait déjà réalisée auparavant (Sao Paulo et Gent, 1995).

b) Des documents exposés

Il a résulté de l'action clandestine une vidéo de 13 minutes. Filmée par Olivier Belot, employé de la galerie Yvon Lambert (qui représentait alors l'artiste), le temps a été coupé et les plans montés par Francis Alÿs. En premier lieu nous voyons le pot de peinture être troué, puis un texte, rédigé par l'artiste, défile. « Partez du Musée d'art moderne de la ville de Paris et descendez vers la Seine… passez rive gauche par le pont de l'Alma… vous longez vers l'est le quai d'Orsay jusqu'au boulevard Saint Germain… prenez le boulevard et continuez jusqu'à croiser la rue de l'Ecole de Médecine à droite… marchez 200m et le Couvent des Cordeliers se trouve à votre main droite, au numéro 15. »[2] Nous découvrons ensuite Francis Alÿs, sans jamais pouvoir discerner son visage, marcher dans les rues, un petit matin d'automne.

L'artiste invite le visiteur de l'exposition à suivre sa trace, à marcher sur ses pas dans les rues de Paris. Il nous propose une promenade hors du musée, afin de prendre conscience de la poésie ainsi infiltrée dans le réel.

[1] BOSSÉ Laurence, OBRIST Hans-Ulrich, Introduction d' *Ici ailleurs* , cat. exp. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, ARC/Couvent des Cordeliers , Editions Steidl Publishers, Paris, 2004.
[2] ALŸS Francis, texte accompagnant son travail.

L'exposition collective est introduite par cette vidéo, présentée dans le vestibule du Couvent des Cordeliers. Elle est diffusée par un moniteur encastré dans une cloison. Le texte est accroché sur le mur, accompagné d'un cartel. Cette manière de présenter la vidéo a été approuvée par l'artiste au préalable. Le pot de peinture n'a pas été gardé pour l'accrocher, comme ça avait été le cas de la même action à Sao Paulo et Gent en 1995.

Une carte postale[1], éditée par le musée, est distribuée gratuitement à l'entrée de l'exposition, au milieu des cartes publicitaires. Au recto, la photographie représente l'artiste selon une iconographie que l'on retrouve dans toutes ses images : Francis Alÿs, de dos, dans une ville, marchant et exécutant son action, de manière anonyme. Paris est reconnaissable : au premier plan, le trottoir, vide, où l'on discerne la ligne bleue créée par Francis Alÿs. Notre regard remonte jusqu'à sa main qui tient un pot de peinture percé, d'où coule un léger filet coloré. En haut à droite, on y retrouve la Seine, traversée par un pont, un bateau-mouche, et une cabane de bouquiniste. Au dos de la carte postale, à l'emplacement où l'on écrit habituellement, sont inscrits en caractère gras le nom de l'artiste ainsi que le titre et la date de l'œuvre, puis le « mode d'emploi », afin de découvrir la trace et partir sur les pas de l'artiste.

c) Une exposition « contradictoire »

Nous l'avons vu, la vidéo *The leak* (Paris, 2003) est conservée par le Musée d'art Moderne de la ville de Paris comme un document. Pourtant, le moniteur encastré dans la cloison présente la vidéo comme un « tableau » ; l'écran affleure à la surface du mur. Il est évident alors qu'elle apparaît comme une œuvre pour le spectateur. Dans sa présentation, rien ne la différencie d'une oeuvre. Mais le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris m'a précisé que le cartel « développé » explicitait le fait qu'il s'agit d'un support documentaire. La carte postale, quant à elle, reste imperceptible. Peu de gens se rendent compte de sa présence.

Cinq dessins préparatoires et un plan de la ville avec le chemin de l'artiste ont été légués au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris avec cette vidéo. Pourquoi n'ont-ils pas été exposés ? Y a-t-il une hiérarchie au sein des documents ? La vidéo a-t-elle une valeur plus « esthétique », plus « exposable » que le plan de la ville ?

Nous pouvons ainsi constater que ces expositions ne sont pas claires sur le statut de ce qui est présenté. La muséographie, approuvée par l'artiste, ne fait pas la différence entre l'œuvre et le document. Francis Alÿs paraît cultiver cette ambiguïté. Les institutions, elles, ne semblent pas chercher à se déterminer par rapport aux documents, tandis que les spectateurs

[1] Voir annexe, DOCUMENT n°3 « Photographies et légendes des cartes postales conservées à la bibliothèque Kandinsky », page 23.

n'ont tout simplement pas les moyens de juger de la nature des « objets » exposés.

C/ La question du document au musée

a) La représentation de l'artiste en marche : peu présente dans les expositions

La première exposition française de l'artiste, *Un siècle d'arpenteur, les figures de la marche,* au Musée Picasso d'Antibes (2000), et, l'année suivante, dans le même Musée, la première monographie de Francis Alÿs en France, exposaient des travaux nécessitant le déplacement de l'artiste. Pour autant, aucun ne montrait la représentation du propre corps de Francis Alÿs en mouvement. L'exposition *Francis Alÿs Obra Pictorica 1992-2002*, qui eut lieu à la collection Lambert en Avignon (2003), ne montrait quant à elle que des tableaux. Les deux expositions que nous venons d'étudier sont les seules en France à avoir présenté les travaux considérés comme « documentation d'une action ». Pourquoi sont-ils si peu présents dans les collections et les expositions ? Il est certain que le fait de limiter ces documents à un exemplaire unique ne permet pas une diffusion étendue. Mais leur statut ambigu et leur valeur non commerciale joue probablement aussi un rôle: le musée n'a pas la possibilité de les acquérir et ne sait trop comment se déterminer face à eux.

b) Des documents « décevants »

Exposer les actions *furtives* de Francis Alÿs consiste à montrer des documents. Trouver ceux-ci lorsque l'on s'attend à voir une œuvre peut être une expérience décevante pour le visiteur. En effet, « le document ne procure aucune délectation esthétique, il ne peut que décevoir. On ne surmonte cette déception – et encore – que par un considérable effort conceptuel, d'où le néologisme " déceptuel" »[1]. Bien que nous puissions trouver une forme de « délectation esthétique » dans les documents travaillés de Francis Alÿs, peut-être est-ce une façon d'expliquer la frilosité des institutions à les exposer : la peur de décevoir.

De plus, les conditions d'appréhension de la vidéo sont souvent difficiles. « Dans le champ de l'art, la vidéo est tellement présente qu'elle produit parfois un sentiment de saturation pour des usagers auxquels on livre, souvent dans des conditions de présentation approximatives, des œuvres qui ne correspondent pas toutes aux mêmes critères de réception, et qui mobilisent de surcroît une attention très forte.»[2] Ainsi, le visiteur est parfois transformé en spectateur déçu par l'énigme des images et par la longueur du temps de projection.

---

1 WRIGHT Stephen, interview avec THOUVENIN Corinne, « Laboratoire », *le RARE (Réseau d'Art, Recherche et Essai)*, www.le-rare.com/laboratoire.php

2 PARFAIT Françoise, « Du moniteur à la projection. L'installation dans tous ses états : espaces et dispositifs » dans *Exposer l'image en mouvement*, dirigé par CHAMBOISSIER Anne-Laure, FRANCK Philippe, VAN ESSCHE Eric, Collection Essais, La lettre volée, Bruxelles, 2004, pages136-174.

c) De l'importance de la conservation des documents

Malgré la déception que peut engendrer le document dans le musée, il est primordial que les institutions prennent conscience de son rôle.

« Le modèle documentaire a contribué à repousser à l'infini les limites du champ artistique, s'imposant non seulement formellement, mais véritablement comme mode opérationnel. Au-delà d'une simple parenté formelle, structurelle (ou fonctionnelle) et thématique, une catégorie d'œuvres contemporaines entretient avec le document un lien organique au point de se confondre avec lui. Le processus de dématérialisation relative des œuvres(…), a conféré aux documents liés à ces pratiques un statut ambigu qui fait aujourd'hui l'objet d'une réévaluation nécessaire.[1] »

Nous l'avons observé, il y a une confusion évidente entre les « documents vidéos » et les « œuvres vidéos », confusion entretenue par l'artiste lui-même, que je n'ai pu éclaircir qu'en interrogeant l'assistant de Francis Alÿs.

De plus, les documents papiers (cartes, dessins, photographie…) font partie intégrante de l'œuvre présentée, afin de montrer le chemin parcouru par la pensée de l'artiste. Nous l'avons vu, lorsque l'artiste commissionne une exposition, il ne sépare pas les œuvres de leur documentation. Néanmoins, lorsque l'exposition est organisée par des commissaires, il arrive qu'une hiérarchie dans la documentation soit faite (les dessins et plans ne sont pas présentés au profit de la vidéo par exemple).

Enfin, les actions *furtives* de Francis Alÿs sont tributaires des documents (vidéos, photos ou graphiques) pour être vues comme pratiques artistiques !

Pourtant, nous avons constaté la rareté de ces documents au sein des collections et des expositions. « Le rôle constitutif du document en art contemporain est largement attesté par la critique ou l'histoire. Ce constat semble cependant avoir peu d'incidence sur les pratiques muséales. (…) La pratique ordinaire en matière d'acquisition dans le musée d'art contemporain et, plus généralement, dans l'ensemble des musées des Beaux Arts se concentre exclusivement sur les œuvres, considérées comme des entités isolées, se suffisant à elles-mêmes. L'acquisition d'ensemble documentaire ou de fonds d'archives en lien avec les collectionneurs reste à ce jour relativement limitée.[2]» Or, l'artiste ne vendant pas ses documents, il est difficile pour l'institution d'avoir une véritable politique d'acquisition. Dans le cas du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, le musée a été complice d'un projet

[1] DAZORD Cécile, avec la collaboration de SAINT-LOUBERT BIÉ Jérôme pour l'iconographie, « L'archive à l'œuvre », Revue Techne, 2006, n°24, pages 16 à 23.

[2] DAZORD Cécile, avec la collaboration de SAINT-LOUBERT BIÉ Jérôme pour l'iconographie, « L'archive à l'œuvre », Revue Techne, 2006, n°24, pages 16 à 23.

depuis le début de sa conception, et c'est ainsi, grâce à un legs, qu'il a pu conserver la documentation.

Le musée doit donc réévaluer son rapport au document, s'accepter comme prolongation des archives (« ensemble de documents rassemblés et classés à des fins historiques »[1]). Celles-ci doivent devenir la source indispensable des musées et des salles d'exposition.

d) Se passer de l'exposition ?

Comme nous l'avons vu, l'exposition des documents peut leur conférer un statut d'œuvre d'art (aux yeux des visiteurs tout du moins), ou peut décevoir le public du musée, tandis que ce dernier ne les intègre que très rarement à leur collection. Nous pouvons alors interroger la pertinence d'autres moyens de retransmettre l'action, afin d'éviter ces écueils.

Le langage, l'anecdote, la description et la discussion sont des moyens de faire connaître l'action *furtive* sans l'exposition. Le tandem Laurent Tixador - Abraham Poincheval, après la réalisation de leur défi (aller à pied d'un point à un autre d'un territoire donné sans dévier de la ligne droite par exemple), organisent des tables rondes dans les institutions d'art. Ils y présentent leur acte, en parle publiquement, recueillent à leur propos une éventuelle parole critique. « Quand on arrive dans l'état physique (sale et dépenaillés) que l'on peut aisément imaginer à la fin d'un périple, dans un lieu d'art, la rencontre avec le public constitue toujours notre plus belle production. »[2] Ainsi, leur action est relayée par l'entremise du récit.

Afin de différencier l'œuvre du document, peut-être faut-il sortir les documents du musée et de la vitrine pour leur redonner une valeur d'usage, celui d'« écrit, servant de preuve ou de renseignement. »[3] Les cartes postales, le livre d'artiste et les catalogues auxquels participe Francis Alÿs sont conservés dans les archives des musées, ou dans les bibliothèques. Pouvoir les consulter et les utiliser leur confère une valeur d'usage, et leur statut de documents est confirmé.

À travers l'entremise du récit, de la conférence donnée par l'artiste, des documents consultables, des rumeurs qui circulent à son sujet, l'action furtive peut bénéficier d'une reconnaissance artistique sans passer nécessairement par l'exposition.

Exposer les actions furtives de Francis Alÿs consiste à offrir une communication

[1] Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française, Dictionnaires le Robert, Paris, 1996.

[2] BERLAND Alain, « Portrait/ POINCHEVAL Abraham et TIXADOR Laurent, le club des aventuriers », *particules* n°15, juin/août 2006, page 6.

[3] Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française, Dictionnaires le Robert, Paris, 1996.

différée grâce à des objets gardés ou produits par l'artiste dans le dessein d'être mis en vu, afin de distinguer ses actions des activités de la vie quotidienne, leur donner une visibilité et leur permettre d'êtres identifiées comme pratiques artistiques. Deux expositions françaises ont présenté les « documents d'une action ». Elles sont symptomatiques de la difficulté réelle à distinguer ces travaux des œuvres d'art. Face à ce dilemme, la représentation de l'artiste en marche est peu présente dans les collections comme dans les expositions. De plus, Francis Alÿs cultive l'ambiguïté. Les institutions doivent donc réévaluer leur rapport au document, qui participe de l'œuvre, lorsqu'il n'est pas le seul vecteur de la marche et de sa condition d'existence en tant que pratique artistique.

Conclusion

Francis Alÿs réalise des petites interventions dans l'espace urbain, le traverse grâce à une rhétorique de la marche, déplaçant très légèrement des actes quotidiens. « Les œuvres (…) sont des mouvements qui s'appuient sur une circulation qui leur préexiste et dont elles représentent des bifurcations, des incidences, des contrepoints, des excroissances ou tout simplement des points de vue. »[1] Suivant des protocoles, dans un désir de ne rien ajouter de matériel à un monde qui en contient tant, il collecte du réel et injecte de la fiction. Ses histoires se propagent et lui échappent, tandis qu'il s'empare de la réalité, valorisant une pratique artistique accomplie dans l'immédiateté, au cœur de l'univers concret. Il transgresse les frontières entre les disciplines et les genres, interroge l'œuvre d'art, la met en mouvement, s'oppose à sa pérennité, fait de la ville un matériau à expérimenter, un terrain de jeu. Les marches en direct de Francis Alÿs se contentent des passants, qui ne reconnaissent pas ses déambulations comme des pratiques artistiques. Ainsi, même si la présence concrète de l'artiste est convoquée afin de matérialiser une idée, son travail se situe aux frontières de la performance. « Tissant » avec le réel urbain où elles ont lieu, pensées selon la ville où elles seront réalisées, les déambulations forment une réponse à la cité, selon un langage que Francis Alÿs adapte. Bien qu'il y ait des paramètres de travail, des éléments extérieurs apparaissent que l'artiste ne peut planifier, et qui affectent sa façon de travailler, de matérialiser l'action. S'inscrivant dans la ville, sa réalité sociale et culturelle, le travail est de Francis Alÿs est politique. Mais l'artiste ne modifie rien, se contente de s'infiltrer, de proposer des méthodes afin d'articuler notre rapport au monde de façon plus aiguë, de se frotter à la société dans une attitude post moderne. Enfin, son action est clandestine, secrète, *furtive*.

Pourtant, l'artiste ne renie pas la matérialité. En effet, il utilise des outils pour réaliser ses déambulations, s'appuie sur des dessins préparatoires, réalise des documents graphiques, collecte des rebuts, laisse des traces. Tous ces objets permettent la transmission de sa marche furtive. Quand ils sont exposés, ils sont des vecteurs, des conducteurs pour le visiteur vers l'acte poétique. Afin de rendre son acte pérenne et visible en tant qu'art, l'artiste n'hésite pas à l'enregistrer via la vidéo et la photographie, élaborant une iconographie de l'anonymat. Il se fait alors aider par un tiers, interrogeant ici la notion d'auteur. Cependant, ce travail est fait selon des instructions strictes, et il fait lui-même le montage de la vidéo, afin de lui donner une durée qui la rende diffusable dans une institution. Les photographies sont, elles, choisies

[1] DAVILA Thierry, *Francis Alÿs*, cat. exp. Musée Picasso d'Antibes, RMN éditions, Paris/ Antibes, 2001.

selon leur capacité d'évocation. Ces enregistrements sont mis en scène, installés, assemblés, afin de créer un mode de présentation parlant.

Le statut de ces productions dépend de la nature de l'action. Tous les objets autour des déambulations furtives sont des « documents d'une action ». Ils ne sont donc pas des reliques à adorer ou des œuvres, mais des documents. Malgré cela, l'artiste aime à jouer sur l'ambiguïté de ces objets, à rester équivoque. Leur statut demeure mal déterminé, et appelle des jugements ambivalents. Il n'y a d'ailleurs pas de prééminence d'un instrument dans la dialectique de Francis Alÿs, qui nous aurait permis de statuer sur la nature ou l'importance de l'un par rapport à l'autre. L'idée ne prime pas sur l'action, puisque l'action détermine la forme, ouverte à l'imprévu. L'action ne peut se passer du document, car elle en dépend afin d'être vue comme pratique artistique dans les institutions. Enfin, aucun objet n'est plus important qu'un autre, car Francis Alÿs réutilise la même iconographie, les mêmes axiomes, la même idée, les transvasant d'un medium à l'autre, nourrissant sa pratique de cette diversité.

Pour exposer l'action furtive, il faut donc montrer des documents. Cette « mise en vue » d'un acte éphémère en mouvement paraît très paradoxale. En effet, la différence entre la perception *in vivo* du passant et celle, différée, du visiteur est radicale. Le premier se déplace autour du corps de l'artiste, ne comprend pas la nature de ce qu'il voit, peut être même se moque-t-il de l'absurdité de l'action exécutée par Francis Alÿs. Le second se trouve face à face avec des objets choisis pour leurs qualités évocatrices, dans un temple de l'art, et cherche à comprendre le discours articulé par un commissaire. Créer des documents n'est pas anodin : la circonstance de l'exposition est inscrite dans l'exercice de la marche afin de réaliser une traduction destinée au monde de l'art. Cette traduction permet d'ailleurs à la déambulation de bénéficier d'une reconnaissance, et l'exposition distingue la proposition artistique des activités quotidiennes.

La cour des miracles au Musée des Beaux Arts de Nantes montre les œuvres réalisées à Mexico autour de l'atelier de l'artiste. Commissionnée par l'artiste, l'exposition dessine ainsi un portrait du quartier de la place Zocalo. Tous les travaux sont accompagnés d'une documentation fournie, placée sous vitre, qui forme un « tout autour » de l'œuvre afin de montrer le processus de création de l'artiste, ses interrogations, ses digressions, fonctionnant par induction. Lorsqu'il s'agit de vidéos, l'exposition ne distingue pas les « documentations d'une action » des œuvres iconiques. De même, sur l'invitation du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Francis Alÿs réalise une action furtive. La vidéo qui en résulte, un document, est pourtant exposée lors d'*Ici, Ailleurs* (2004) comme une œuvre, avec l'accord de l'artiste. Montées ou approuvées par Francis Alÿs, ces mises en vue restent ambiguës sur la nature de

ce qui est exposé. L'artiste reste ambivalent, joue sur les notions d'œuvre et de document. Ces deux expositions demeurent les seules en France à avoir exposé des « documents d'une action ». De plus, les documents de Francis Alÿs sont quasi absents des musées. En effet, peut être que les institutions n'osent pas décevoir le spectateur en lui proposant des documents, alors que celui-ci s'attend à voir des œuvres. Mais aussi longtemps que le musée ne changera pas son rapport au document, il y de fortes chances que le visiteur continue d'être déçu.

Au delà des questions soulevées par le travail de Francis Alÿs auxquelles nous avons tenté de répondre, il serait intéressant d'étudier le problème de l'exposition de documents dans les lieux se consacrant à l'art contemporain, ainsi que les rapports qu'entretiennent les institutions avec ces objets. Peut-être faut-il valoriser la mission d'archivage au musée, et accepter que les documents soient parfois des éléments qui participent de l'œuvre, celle-ci n'étant plus toujours indépendante et autonome. Dans le cas des déambulations de Francis Alÿs, c'est leur existence artistique même qui repose sur le document.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- ARDENNE Paul, *un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Edition Flammarion, Paris, 2002
  Analyse des différentes formes d'art qui utilisent le réel. Je m'intéresse plus particulièrement aux chapitres IV : *la ville comme espace pratique*, VI *l'œuvre d'art mobile* ainsi qu'au chapitre VII *L'art comme participation*.

- BABIN Sylvette *Lieux et non-lieux de l'art actuel,* collaboration de ARDENNE Paul, CAILLET Aline, de BLOIS Catherine, FRASES Marie, LEONARD Emmanuelle, LEVESQUE Luc, MIGONE Christophe, RICHARD Alain-Martin, RITTER Kathleen, RODRIGUEZ Veronique, WRIGHT Stephen, Edition Esse, Montréal, Canada, 2005.
  Plus particulièrement les articles « L'art est partout, définitivement, l'institution aussi » ARDENNE Paul, « Des lieux aux non-lieux, de la mobilité à limmobilité » FRASER Marie, « Comment reconnaître ne pratique furtive ? Guide de l'usager » RITTER Kathleen, « Lieux de poursuivre ? Réflexions sur le Criticable Art ensemble et l'affaire Kurtz » Wright Stephen.

- BAQUÉ Dominique, *Histoire d'ailleurs, artistes et penseurs de l'itinérance*. Edition du Regard, Paris, 2006.

- BLISTENE Bernard, *Une histoire de l'art au XX^{ème} siècle,* Hors série Beaux Arts Magazine, Paris, 2000.
  Plus particulièrement « *le réel en question* » et « *cinéma, vidéos, l'image en mouvement : projections et installations* »

- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle,* Les Presses du Réel, Dijon, 1998.
  Théorise l'esthétique de la relation en art contemporain : la production de gestes et de convivialité prime sur les choses matérielles.

- CHAMBOISSIER Anne-Laure, FRANCK Philippe, VAN ESSCHE Eric, *Exposer l'image en mouvement,* articles de AGOFROY Helene, ANGELBROTH Charles, BOISSIER Jean-Luc, COUCHOT Edmond, FOREST Fred, FRANCK Philippe, De MEREDIEU Florence, PARFAIT Florence, RIBETTES Jean-Michel, TURIN Aldo Guillaume, VAN ESSCHE Eric, Collection Essais, La lettre volée, Bruxelles, 2004.
  Recueil d'articles sur la difficulté d'exposer le film et la vidéo.

- DAVILA Thierry, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX e siècle*, éditions du regard, Paris, 2002.
  Trois artistes ou groupe d'artistes qui utilisent la marche : Orozco, Alÿs et Stalker. Le chapitre II m'intéresse tout particulièrement car il interroge le travail de Francis Alÿs à travers le concept de la marche.

- DE MEREDIEU Françoise, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne,* éditions Bordas Culture, Paris, 1999.
  Une histoire de l'art contemporain vue sous l'angle des nouveaux matériaux utilisés.

- FERRER Matilde *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis*

1945, Ecole Nationale Beaux Arts , Paris, 2002.
Définitions des grands courants artistiques contemporains.

- GODFREY Tony, *L'art conceptuel*, éditions Phaidon, Paris, 2003.
  Une histoire de l'art conceptuel.

- GOLDBERG RoseLee, *La performance du futurisme à nos jours*, éditions Thames & Hudson, L'univers de l'art, Paris, 2001.
  Une histoire de la performance.

- GOLDBERG RoseLee, *Performances, L'art en action*, éditions Thames & Hudson, Paris, 1999.
  Une histoire de la performance.

- JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain,* éditions Gallimard, collection Folio Essai, Paris, 2005.
  Résumé des grands débats concernant l'art contemporain.

- KRAUSS Rosalind *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Edition Macula, Paris,1993, traduction Jean pierre Criqui.
  Particulièrement : « *L'originalité de l'avant-garde, Une répétition post moderniste »* p.129.

- LIPPARD Lucy , *Six years : the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berckley, Los Angeles/London, 1973.
  Recueil de textes et d'interviews sur l'art conceptuel.

- LUGON Olivier, *Le style documentaire, d'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*, collection Le champ de l'image, Macula, Paris, 2001.
  Historique du « style documentaire » en photographie de 1920 à 1945.

- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, les éditions de minuit, Paris, 1979
  La condition du savoir dans les sociétés développées à travers une certaine définition du « post modernisme ».

- MARTIN Sylvia, *Art vidéo,* Tashen, Paris, 2006.
  Brève historique de l'art vidéo et petit dictionnaire d'artistes utilisant ce média.

- MILLET Catherine, *l'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 2005.
  Une histoire de l'art contemporain en France à partir des années 1960 à travers ses problématiques majeures.

- POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés*, Art Edition et Musée d'art Moderne et Contemporain de Genève, Villeurbanne, 1999.
  Recueil d'articles sur le rôle du musée et les discours autorisés de l'exposition.

- POINSOT Jean-Marc, *L'atelier sans mur, textes de 1978-1990*, Art Edition, Villeurbanne, 1991.
  Réflexions sur l'influence des musées sur le sens des objets, et celle de l'exposition

sur la création artistique.

- RUSH Micheal, *Les nouveaux medias dans l'art*, Thames and Hudson, Londres, 2005.
  Historique de l'art vidéo et numérique. Plus particulièrement le chapitre1 « Performance et nouveaux medias ».

Monographie

- FERGUSON Russell, FISHER Jean, MEDINA Cuauhtémoc, *Francis Alÿs*, Phaidon éditions, Londres, 2007.
  Monographie du travail de Francis Alÿs.

Livre d'artiste

- *Sometimes doing something poetic can become politic and sometimes doing something politic can become poetic, The green line*, Livre d'artiste, exp. galerie David Zwirner, New York, 2007.
  Entretien de l'artiste avec des personnalités en lien avec la situation politique à Jérusalem.

Catalogues d'expositions monographiques

- Seven walks, London 2004-5 Francis Alÿs, *textes de HARBISON Robert, TOOP David, interview de ALYS Francis par LINGWOOD James, cat. exp. National portrait Gallery of London, Artangel éditions, Londres, 2005.*
  Collaboration de l'artiste à la conception.

- *Le centre historique de la ville de Mexico*, texte MONSIVAIS Carlos, cat. exp. *Francis Alÿs la cour des miracles*, Musée des Beaux Arts de Nantes, Museu d'arte Contemporani de Barcelona, réalisé en collaboration avec le Kunstmuseum de Wolfsburg, édition Turner, Nantes, 2005.

- *Francis Alÿs, Walking Distance From The Studio*, texte de LÜTGENS Annelie, VAN TUYL Gijl, DISERENS Corinne, cat. exp. Wolfsburg, Kunst Museum,Wolfsburg,, 2004.

- *Time is a Trick of the Mind*, texte de BEE Andreas, cat. exp. Museum für Moderne kunst, Revolver éditions, Frankfort, 2004.
  « Flip book » réalisé par ALŸS Francis au centre.

- *Le prophète et la mouche*, texte de LAMPERT Catherine, cat. exp. *Francis Alÿs Obra Pictorica 1992-2002* , Zurich, Tobia Bezzola, Madrid, Reina Sofia, Rome, collection Lambert en Avignon , Avignon, 2003.
  Collaboration de l'artiste à la conception.

- *The Modern Procession*, cat. exp. Museum of Modern art of New York, éditions Public Art fund, New York, 2002.
  Collaboration de l'artiste à la conception.

- *Francis Alÿs*, textes de BASUALDO Carlos, DAVILA Thierry, MEDINA

Cuauhtémoc, cat. exp. Musée Picasso d'Antibes, RMN éditions, Paris/ Antibes, 2001.

- *Francis Alÿs, the last clown* , cat. exp. galerie de l'UQAM, Winnipeg, Plug In , Montréal, 2000.

- *Francis Alÿs : walks=paseos : traversìas, nuevos escenarios : los 90*, cat. exp. Museo de Arte Moderno de Mexico, Mexico, 1997.
  Collaboration de l'artiste à la conception.

- *Francis Alÿs, the liar, the copy of the liar*, textes ALŸS Francis, MC EVILLEY Thomas, cat. exp. Moterrey, Galery Ramis Barquet, Guadelajara, Arena, Monterrey, 1994.
  Participation de l'artiste au catalogue. Sur les peintures exécutées en collaboration avec les peintres d'enseignes mexicains.

Catalogues d'expositions collectives

- *Here comes the sun,* cat. exp. Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm, 2005.
  Francis Alÿs exposait *Zocalo* (Mexico,1999).

- *Dormir, rêver et autres nuits* , textes de FRECHURET Maurice, POISEY Françoise, SHUSTERMAN Ronald, LEEMAN Richard, SANS Jérôme, NANCY Jean Luc, cat. exp. Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux , Fage éditions, Bordeaux, 2005.
  Francis Alÿs y présentait *the sleepers* (Mexico,1999).

- *Time zone : recent film and video*, textes de MORGAN Jessica, OSBORNE Peter, ROGOFF Irit, cat. exp. Tate modern, Londres, 2004.
  Des artistes contemporains explorent les approches visuelles du temps et de l'espace. Francis Alÿs présentait *Zocalo* (Mexico,1999)

- *Densité*+- ; textes FERREIRA d'OLIVERA Caroline, LANAVERE Marianne,SEMIN Didier et CHERIX Christophe, cat. exp. Ecole nationale des beaux-arts de Paris, Fribourg, Fri-art, ENSBA, Paris, 2004.
  L'exposition réunissait des œuvres dont « l'apparente réduction visuelle renforce la charge conceptuelle et émotionnelle ». Francis Alÿs y présentait *For an indeterminate period of time*(Mexico,1998), et *If you are a typical spectator, what you are really doing is waiting fot the accident to happen* (Mexico,1997)

- *Social creatures : How body becomes art* , textes de DRÜCK Patricia, SCHULE Inka, STANGE Raimar, cat. exp. Sprengel Museum, Hanovre, 2004.
  Francis Alÿs présentait la vidéo *el Gringo* (Mexico, 2003). L'exposition avait pour thème le corps en général comme support artistique.

- *Ici ailleurs* , cat. exp. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, ARC/Couvent des Cordeliers, Editions Steidl Publishers, Paris, 2004.
  Le musée de la ville de paris sorait de ses murs pour le Couvent des Cordeliers. Francis Alÿs présentait *The leak* (Paris, 2003) réalisée pour l'occasion.

- *Labyrinthine effect,* cat. exp. Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, 2003.

Francis Alÿs présentait *CIRCLE* (Melbourne, 2003) .

- *De l'adversité, nous vivons,* cat. exp. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, 2001.
  Francis Alÿs présentait *Cuentos Patrioticos* (Mexico,1997).

- *Un siècle d'arpenteur, les figures de la marche,* textes de ARASSE Daniel, BOURG Lionel, DAVILA Thierry, FALGUIÈRES Patricia, FRECHURET Maurice, MICHAUD Eric, TIBERGHIEN Gilles A., cat. exp. Musée Picasso d'Antibes/RMN, Antibes, 2000.
  Francis Alÿs exposait *To RL* (Mexico,1999), *Döppel Gänger* (Istanbul et Londres,1999) *et Frieze* (1999).

Catalogues d'expositions

- *L'incurable mémoire*, texte WRIGHT Stephen, cat. exp. Alliage, 2000, éditions Alliage's, Vitry sur Seine, 2000.

- *Micropolitiques,* textes MACEL Christine et ARDENNE Paul, cat. exp. « Magasin » centre national d'art contemporain, Grenoble, 2000.

- *L'art conceptuel, perspective,* Paris-Musées, Paris, 1990.
  Plus particulièrement BUCHLOH B.H.D., « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuels 1962-1969) », p.25-39.

- *Art conceptuel, formes conceptuelles,* SCHLATTER Christian, cat. exp. Galerie 1900-2000, Paris, 1990.

- *L'époque, la mode, la morale, la passion, aspects de l'art aujourd'hui, 1977-1987,* cat. exp. Centre Georges Pompidou, Musée National d'art Moderne, Paris,1987.
  Plus particulièrement VAN ASSCHE Christine « la vidéo, 14 ans plus tard » et HAL FOSTER sur le post modernisme p.551.

- *Gordon Matta Clark : a restrospecive.* texte de JACOB Mary-Jane, essai de PICPUS WITTEN Robert , cat. exp. Museum of Contemporary Art , Chicago, 1985.

- *Sur/exposition. Regards sur l'exposition d'art contemporain.* Cat.exp. Musée des Beaux arts de Rennes, Rennes,1985.

Séminaire

- CAILLET Elisabeth, PERRET Catherine, avec la collaboration de CRUZ CEVA Marie, *L'art contemporain et son exposition* (1), interventions de DOLLA Noêl, LECCIA Ange, BERNAR Jacques, DAVALLON Jean, DAVID Catherine, WUTZ Maria, JOY Jerôme, RAYNAUD Patrick, POINSOT Jean-Marc, MARCADÉ Bernard, RIERA Alejandra, L'Harmattan, Paris, 2002.

Reportage vidéo

- DEVAUX Julien , *Starting in the heart of Mexico City*, 2006, 56mn.
  Suit Francis Alÿs dans ses projets pour Londres, Berlin, Lima et Jérusalem

Articles

- AUMONT Yves, *Ouest France*, 14 janvier 2005.
  À propos de l'exposition *La cour des miracles* au Musée des Beaux Arts de Nantes (2005).

- BONNET Frédéric, « L'essai, l'intuition, le processus sont des moteurs », *Le Journal des Arts*, 14 décembre 2007- 3 janvier 2008 ,n° 271, page 14.

- BREERETTE Geneviève, *Le monde*, 26 février 2005.
  À propos de l'exposition *La cour des miracles* au Musée des Beaux Arts de Nantes (2005).

- CLOUTEAU Ivan, ELARBI Stéphanie, « Exposer et pérenniser l'œuvre contemporaine, penser son contexte de maintenance », revue Techne, 2006, n°24, pages 69 à 71.
  Les œuvres contemporaines interrogent les notions traditionnelles de préservation et de présentation. Par l'analyse de trois installations, les auteurs font percevoir comment chaque œuvre implique un contexte pour être produite, maintenue ou activée.

- DAZORD Cécile, avec la collaboration de SAINT-LOUBERT BIÉ Jérôme pour l'iconographie, « L'archive à l'œuvre », Revue Techne, 2006, N°24, pages 16 à 23.
  Le document a une place primordiale aujourd'hui dans les pratiques contemporaines. La mise en place d'une politique archivale rigoureuse est un enjeu de première importance.

- FORMIS « Barbara, ça marche ! Pratiques déambulatoires et expériences ordinaires », Art press2 Performances contemporaines, 2007, n°7, pages 38 à 47.
  Sur quelques artistes utilisant la marche comme production artistique.

- GOUMARRE Laurent, « La vacance du spectateur », *Art press*, 2007, n°331, pages 60 à 64.
  Sur l'importance du spectateur comme condition d'existence de l'œuvre d'art.

- GUILBAUT Serge, « Rodney Graham et Francis Alÿs, silences, discours et cacophonies : voyages aux centres de la périphérie », *Parachute*, 1997, n°87, pages 12 à 21.
  Comparaison des deux artistes et de leur pratique.

- HOLLANDER Kurt, « L'objet et l'installation, art du multiculturalisme », *Art press*, 1999, n°243, pages 23 à 27.
  L'introduction de l'art de l'objet par des artistes émigrés tels que Francis Alÿs aurait permis le renouvellement de la scène mexicaine.

- HOLLEVOET Christel, « Déambulations dans la ville, de la flânerie et la dérive à l'appréhension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel », *Parachute*, 1992, n°66, pages 21 à 25.

Une histoire de la marche dans la modernité.

- KIHM Christophe, « L'espace-temps de la performance, repères pour une définition », *Art press*, 2007, n°331, pages 50 à 55.
  Donne sa définition d'une performance.

- LOUBIER Patrice, « Par hasard et en passant. Sur quelques œuvres rencontrées en marchant », *Esse, arts+opinions, Dérives II*, 2005, n°55, pages 26 à 31.
  Décrit des œuvres furtives rencontrées dans Montréal.

- LUGON Olivier, « Le marcheur, piétons et photographes au sein des avants gardes », *Etudes photographiques*, 2000, n°8, pages 69 à 91..
  Interrogations sur les spécificités de l'art dans l'espace public.

- MOULÈNE Claire, « La Cour des miracles », *Les Inrockuptibles*, janvier 2005, n°479.
  À propos de l'exposition *La cour des miracles* au Musée des Beaux Arts de Nantes (2005).

- MILLET Catherine, « L'art moderne est un musée », Art press, juin 1984, n°82, pages 32 à 37.

- POINSOT Jean-Marc, « L'art contemporain et le musée, La fabrique d'une histoire ? », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 1992, n°42, pages 17 à 29.
  Le musée donne un statut historique à ce qui est esthétique. Quelle histoire de la contemporanéité le Musée national d'art moderne peut-il proposer ?

- SAUL Anton, « One More Step », *Parkett*, 2003, n°69, pages 34 à 39.
  La marche dans l'œuvre de Francis Alÿs.

- SCOTT Kitty, « Portrait, Francis Alÿs », *Parkett*, 2003, n°69, pages 20 à 25.
  À propos de l'exposition de Francis Alÿs à Santa Fe *Longing and Belonging : From the Faraway Nearby* (juillet 2004-janvier 2005) et de ses œuvres picturales.

- STORR Robert, « Strange Attractor », *Parkett*, 2003, n°69, pages 46 à 51.
  La collecte dans l'œuvre de Francis Alÿs.

- THOREL Benjamin, « Francis Alÿs », *Art 21*, mars/avril 2005, n°2.
  Compare Francis Alÿs et Bruce Nauman.

- TORRES David, « Francis Alÿs, simple passant », *art press*, 2000, n°263, pages 18 à 23.
  Entretien autour de *The Last clown* (Francis Alÿs, Mexico, 1995).

- VOLK Gregory , « Walkabout », *Art in America*, février 2008, n°2, pages 122 à 129
  Article sur l'exposition de Francis Alÿs *Fabiola* à la Dia Art Fondation, New York, 2007-8

- WETTERWALD Elisabeth, « Guest Francis Alÿs », *O2*, 2005, n°33, page 32.
  À propos de l'exposition *La cour des miracles* au Musée des Beaux Arts de Nantes (2005).

- WRIGHT Stephen, « L'avenir du ready-made réciproque : valeur d'usage et pratiques para-artistiques », *Parachute*, n°117, 2004, pages 118-138
  Comment certains artistes « génèrent une valeur d'usage en injectant des compétences artistiques dans le réel ».

- WRIGHT Stephen, entretien avec THOUVENIN Corinne, « Laboratoire », *le RARE (Réseau d'Art, Recherche et Essai)*, www.le-rare.com/laboratoire.php
  À propos de l' « art à faible coefficient de visibilité artistique ».

Mémoires d'études

- Stéphanie Cléau, *Marcher, flâner, arpenter… Déambulation artistique en milieu urbain, une approche phénoménologique*, DEA Jardins, Paysages, Territoires Université de Paris I Panthéon Sorbonne, Ecole d'architecture de Paris La Villette.

- Sohye Lee, *Statut des films des anthropométries d'Yves Klein : Documents ou œuvres ?* Mémoire d'études 1ere année 2d cycle muséologie Ecole du Louvre Initiation et à la recherche en art contemporain, 50pages. Histoire et analyse de l'art contemporain